UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01471714 4

STORIA CRITICA

DE' TEATRI

ANTICHI E MODERNI

DI

PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI

NAPOLETANO.

TOMO SESTO, ed ultimo.

Clener s.

IN NAPOLI MDCCXC.

Presso VINCENZO ORSINO.

Con licenza de' Superiori.

28703
9.

PN
1725
N36
1787
t.6

STORIA
DE'
TEATRI
ANTICHI E MODERNI

LIBRO IX

Teatro Spagnuolo del ſecolo XVIII

CAPO I

Tragedie.

IL ſiſtema delle ſcene ſpagnuole non ha ricevuto alterazione ſino alla metà del ſecolo. La nazione nè vide ſulle ſcene nè più ſi ricorda di eſſerſi impreſſa nel 1713 una traduzione del *Cinna* di Franceſco Pi-

zarro Piccolomini ; e rammenta con giuſto disdegno come un eſempio di pazzia la goffa tragedia del *Paolino alla moda franceſe* uſcita nel 1740, che Montiano ſteſſo nomina coll' ultimo diſprezzo. La gloria di aver prodotta la prima tragedia debbeſi al nominato Agoſtino de Montiano y Luyando. Egli nel 1750 con un diſcorſo iſtorico ſulle tragedie ſpagnuole di tre ſecoli pubblicò la ſua *Virginia*, e tre anni dopo l' *Ataulpho* non mai recitate nelle Spagne, e conoſciute in Francia per eſſerſi enunciate in un giornale. Il ſig. Andres ci parla di una traduzione franceſe di tal *Virginia*, di cui a me finora non è riuſcito di trovar veſtigio. Regolarità, decenza, purezza di locuzione e ſcelta del verſo endecaſillabo ſciolto all' italiana, formano tutto il merito di tali favole. Mancano poi di anima, di grandezza, di moto. Nella *Virginia* ſi eſprimono con proprietà i caratteri di lei e di ſuo padre; ma nè proprietà nè verità appariſce in quello d' Icilio, quando nell' atto III corteggia il Decemviro con umili eſpreſſioni proprie della moderna politezza ſpagnuola. Icilio Romano, repubblicano, popolare, riveſtito una volta della tribunizia poteſtà, prende il linguaggio inſignificante delle moderne cerimonie a guiſa di un baſſo cliente:

Ya que la ſuerte quando no eſperava
que pudiera ofrecerſe tan propicia,

me

me dà, señor, motivo de obsequiaros,
permitidme que atento y reverente
consigua el alto honor de iros sirviendo.

E' poi da notarsi che ne' primi tre atti Appio non dà indizio veruno di meditata violenza contro Virginia. Appena come innamorato da commedia si è raccomandato a Publicia; appena una volta ha parlato a Virginia senza trasporto e senza minacce. A che dunque tanto furore d' Icilio e tante declamazioni degli altri? L' azione e la violenza di Appio che occasiona la morte di Virginia, comincia nell' atto IV, ed i tre primi altro non sono che una lenta protasi. Pari lentezza si scorge ne' primi tre atti dell' *Ataulfo*, e si protrae a una parte del IV. Le passioni in quest' altra non sono molto disdicevoli del genere tragico, ma vi si desidera la forza da' Greci chiamata *energia* nemica di ogni soporifera languidezza. Forse sono esse indebolite dalle arti cortigianesche che vi campeggiano aliene dalla ferocità de' Goti non da molto tempo avvezzi alla coltura che raffina gli artifizj. La favola fino all' atto V si aggira sulla delicatezza dell' amore di Placidia offeso da certe reticenze di Ataulfo, e su i sospetti di costui, de' quali egli si querela più perchè offendono il suo amore, che perchè tema che possano nuocere allo stato. Queste diffidenze artificiosamente seminate da Sige-

rico ad impulso di una donna ambiziosa ritardano la pace ed insieme l'azione ne' primi quattro atti. Sembra poi che ad un tratto nel V tutta svapori la ferocità e la tracotanza de' congiurati a danno di Ataulfo. Manca adunque questa favola di quella savia graduazione che progressivamente crescendo conduca le passioni al punto da farne scoppiare l'evento tragico. E' pure da riprendersi l'inverisimiglianza dell'equivoco preso nella scena 8 da Rosmunda. Ella entra dicendo a Sigerico che l'attenda, nè torna se non dopo due lunghe scene, essendo partito Sigerico. Ella trova in di lui vece Ataulfo, e vedendolo per le spalle gli parla come fosse Sigerico e gli rivela con molte parole tutti i suoi disegni. Nè anche può piacere nel medesimo atto V che un Goto, un sovrano impetuoso soffra che un temerario vassallo alterchi con lui insolentemente, contentandosi solo di ripetergli più volte *detente*, *calla calla*, e ponendo inutilmente la mano sulla spada. Morto Ataulfo si spendono tre altre non brevi scene nello svenimento di Placidia, nell'uccisione di Vernulfo, nelle insolenze di Rosmunda e nella di lei volontaria morte, cose che doveano soltanto accennarsi in pochi versi per non iscemare o distrarre l'attenzione ad altri oggetti che al gran misfatto dell'uccisione di Ataulfo. Lascio poi che l'istruzione morale che dee prefiggersi un buon tragi-

gico; non si scorge in tal tragedia quale esser possa. Le tragedie del Montiano indicano la regolarità nascente nella nazione, ma non gusto e spirito tragico.

Tenne dietro al Montiano il di lui amico Nicolas Fernandez de Moratin, e dopo dieci anni nel 1763 pubblicò la sua prima tragedia la *Lucrezia* versseggiata coll' *assonante*, che però nè anche si rappresentò. Lotta in essa l'autore coll' invincibile difficoltà di ben riuscire in siffatto argomento: vi frammischia certi amori subalterni riprovati dal gusto: e lo stile non si eleva abbastanza per giugnere alla sublimità tragica (1). Scioccamente l'autore di un foglio periodico spagnuolo intitolato *Aduana critica*, ignorando che l'indole della poesia tragica è di abbellire utilmente e non già di ripetere la storia, pretendeva che Moratin avesse introdotto nella sua favola Bruto finto pazzo. Ma questa è la smania de'

(1) Ne' medesimi termini parlammo della *Lucrezia* nell' edizione del 1777, e l'autore con nobile docilità prese in buon grado il nostro giudizio senza punto alterare la nostra antica famigliarità. Meritava tanta saviezza che si rilevasse con giuste lodi, e noi le tributiamo volentieri ad un dotto e savio amico rapitoci dalla morte nell'età di anni 42 in circa nel 1780.

follicularj famelici, voler dar legge di tutto tutto ignorando.

Sette anni dopo, cioè nel 1770 l'istesso Moratin fe rappresentare ed imprimere *Ormesinda* altra sua tragedia colla medesima versificazione, e la prima in questo secolo comparsa sul teatro di Madrid. Vi si vede lo stile migliorato, e più incatenato lo sceneggiamento. Ma presenta una eroina violata da un Moro che incresce oggi che si vuole una rigorosa decenza negli argomenti. Un racconto della battaglia di Tarif e Rodrigo (forse poco necessariamente congiunto all'avventura di Ormesinda) contiene diverse buone imitazioni Virgiliane. In ogni modo l'autore che fra' suoi correva una via sì poco battuta, non meritava la persecuzione che sofferse d' inetti efimeri libelli e de' motteggi del solito volgare scarabocchiatore di *sainetti* insipidi e maligni chiamato per soprannome *el poetilla*.

Con nobil coraggio l'indefesso scrittore non abbandonò per questo la tragica carriera, e nel 1777 diede alla luce la terza tragedia *Guzman el bueno* dedicata al duca di Medina Sidonia Don Pedro de Guzman el bueno discendente da quell'eroe. L' effetto di questa favola è l' ammirazione che risulta dall' eroismo di Gusmano il quale preferisce la propria fede alla vita di suo figlio. Assediava il Moro con pochissima speranza la piazza di Tariffa fortemente difesa da Gus-

Guſmano, quando il di lui figliuolo in una uſcita rimane prigioniero. Il Moro propone al governadore di comprarne la libertà colla dedizione di Tariffa, o di vedergli mozzare il capo. Il padre trafitto dal dolore ma ſempre eroe gli getta dalle mura la propria ſpada perchè eſegua la minaccia. Benchè l'autore aveſſe diviſa la favola in tre atti, pur ſi trovò in anguſtia e gli convenne ripetere qualche ſituazione o penſiero. La ſteſſa neceſſità di darle una giuſta grandezza l'obbligò ad un maneggio tra il Moro e l'aſſediato Guſmano ed a farli parlare l'uno dal ſuo campo l'altro dalle mura. Non bene appariſce in qual maniera aveſſe l'autore ideato il luogo dell'azione per rendere in tanta diſtanza veriſimili tali conferenze, e ſpecialmente tutto l'atto III. Ciò può nuocere alla verità, all'illuſione, al fine tragico. Ma l'eroico carattere di Guſmano è dipinto e ſoſtenuto felicemente. *Che riſpoſta recherò al mio re?* dice l'ambaſciadore Moro nell'atto I; e Guſmano: *che i Caſtigliani non rendono le fortezze finchè poſſono ſoſtener la ſpada;*

Ami. *Y de tu hijo?* Guz. *El Moro determine.*

Intereſſa la ſcena dell'atto II, in cui Guſmano eſamina il valore del figlio che ha conſeguito un momento di libertà ſotto la parola di tornar al campo nemico. L'autore

re si prefisse l'imitazione di una scena della *Clemenza di Tito* (1). *Temi la morte?* dice Guſmano al figlio,

Confiesalo à tu padre que te estima;
no hablas ya con Guzman el riguroso,
nada sabrà el Alcayde de Tarifa.

In fatti la mancanza di coraggio non si potrebbe confessare che ad un padre. Di poi non senza bellezza ripete questa tinta con artificiosa variazione, e vuole che a lui fidi il di lui amore considerandolo solo come amico e militare, e non come padre severo:

Cuentaselo al Alcayde de Tarifa,
nada sabrà Guzman tu adusto padre.

Soprattutto chiama l'attenzione l'atto III, quando il re Moro mostra voler ferire il prigioniero incatenato sugli occhi del padre e sopraggiugne la madre. Le di lei lagrime, la

(1) Tito dice a Sesto:

Odimi, o Sesto,
Siam soli: il tuo sovrano
Non è presente: apri il tuo core a Tito:
Confidati all'amico: io ti prometto,
Che Augusto nol saprà.

la coſtanza di Guſmano, la fierezza del Moro, la nobile raſſegnazione del giovane Guſmano, formano una ſituazione tragica aſſai teatrale, che ſi riſolve colla magnanimità di Guſmano che getta la propria ſpada al nemico. Intanto queſta tragedia che compenſa i ſuoi nei con varie ſituazioni teatrali e con un patriotiſmo che rileva un atto eroico della ſtoria nazionale, non ſi è nè pregiata, nè premiata, nè rappreſentata in Madrid.

La ſeconda tragedia che quivi comparve fu *Don Sancho Garcia* di Giuſeppe Cadahalſo y Valle d'illuſtre famiglia, la quale ſi recitò un anno dopo della rappreſentanza dell'*Ormeſinda*. L'argomento tratto parimente dalle ſtorie nazionali è proprio per eccitare il tragico terrore. Una conteſſa di Caſtiglia cieca d'amore per un principe Moro appreſta il veleno al proprio figlio per rendere l'ambizioſo amante ſignore di ſe ſteſſa e del ſuo ſtato. Qualche verſeggiatore del ſecolo paſſato avea ſcioccamente maneggiato queſt'argomento, e il ſig. Cadahalſo volle rettificarlo trattandolo con arte, con decoro e in buono ſtile; ma la verſificazione di due endecaſillabi rimati perpetuamente per coppia produce qualche rincreſcimento. Gli affetti della conteſſa combattuta da un eccеſſivo amore per l'avido Moro e dalla tenerezza materna, ſono bene eſpreſſi. Solo vi ho ſempre deſiderato che

la

la richiesta del Moro fosse preparata con più arte. Per prova di amore egli esige da una madre la morte dell'unico di lei figliuolo; ed in che fonda la speranza di conseguirlo? nella sfrenata passione che ha per lui la confessa. Ma non dovea il poeta riflettere che la di lei passione poteva scemare per sì cruda richiesta propria a scoprire tutta l'ambizione del Moro? Dovea dunque occultarsi meglio la di lui avidità di regnare in Castiglia sotto qualche altro colore che non indebolisse l'unica molla della di lui speranza. Per altro vi si osserva più di una scena di molta forza specialmente la quarta dell'atto II, in cui vedesi ben colorito il contrasto di una passione sfrenata colla tenerezza di madre. L'atto termina con quest'ottima riflessione della combattuta confessa:

Que lexos de la culpa está el reposo!
y que cerca del crimen el castigo!

Siffatta tragedia in una nazione che ne ha sì poche, dovea accogliersi, ripetersi, acclamarsi, e pure fu lo scopo delle maligne satire de' piccioli rimatori. Maria Ordoñez già prima donna ne' teatri di Madrid, morta alcuni mesi dopo, rappresentò non senza energia tanto la parte di Ormesinda quanto di Elvira nel *Sancho*. Il Cadalso autore di varie poesie, del piacevole libretto *los Eruditos*

ditos à la violeta, e di un' altra tragedia inedita la *Numancia*, graduato colonnello terminò glorioſamente i ſuoi giorni l'anno 1782 nella trincea del campo di San Roque ſotto Gibilterra (1).

Due

(1) L' eſpoſta critica moderata, imparziale, lodativa ed amichevole anzi che no, punto non diſpiacque allo ſteſſo autore, che accoppiava guſto e buon ſenno alla patria e ſtraniera erudizione, ed onorò la mia ſtoria e queſto mio giudizio lettogli prima d' imprimerſi, di un gentil ſuo ſonetto. Piacemi quì recarlo per tormento de' meſchini apologiſti, i quali interpretano per male tutto ciò che non è panegirico:

Gozando de la paz que al pueblo Ybero
Concede el que es ſu Padre y Soberano,
Ronco verſo eſcribì con dura mano
Menos hecha à la lyra que al azero.
De la tragica muſa el numen fiero
Dictòme un triſte aſunto Caſtellano:
Amor en a quel tiempo mi tirano
Algo templò lo lugubre y guerrero.
El vulgo que propicio ò deſdeñoſo
En criticas y aplauſos es injuſto,
Necio aplaudia, criticaba anſioſo.
Hizote Apolo juez, Pedro, y mas juſto
Tu enſeñas en tu libro primoroſo
Critica al pueblo y al poeta guſto.

Approvò il mio debole giudizio anche Giovanni Sampere o dottor Guarinos che ſiaſi, il quale

Due anni dopo, cioè nel 1773 Don Tommaso Sebastian y Latre Aragonese pubblicò una tragedia rappresentata l'anno stesso, in cui pretese rettificare la favola di Francesco de Roxas *Progne e Filomena*. La buona

quale dopo la mia partenza da Madrid compose una *Biblioteca* di autori Spagnuoli del regno di Carlo III. Egli ha la generosa compiacenza di convenir meco in quanto al dover essere *mas vestida aquella declaracion* del Moro; ma discorda sulla versificazione degli endecasillabi rimati per coppia in un dramma. *Si es un vicio* (egli pronunzia gravemente) *la rima de los pareados, está autorizado con el exemplo de los mejores dramaticos Franceses Corneille, Moliere, y Voltaire*. Bella cosa è l'erudizione! Mi permetta però di dirgli ch'egli ha indebolito codesto suo argomento, per avere ignorato che non i soli nominati gran poeti, ma tutti i Francesi fanno versi rimati. Dopo ciò si contenti che gli faccia sovvenire di poche cose se non le ignora: 1 che il *Sancho* è scritto in pretto castigliano e non in francese: 2 che non è elezione ne' Francesi il rimar sempre, ma necessità, mancando essi del verso *bianco* da noi chiamato *sciolto*: 3 che anche la poesia castigliana ha come l'italiana e l'inglese il suo bel verso *suelto*: 4 che gli Spagnuoli hanno di più un endecasillabo coll' *assonante* ottimo per la scena nazionale. Se queste cose avesse avvertito il bibliografo, mi avrebbe conceduto parimente che i versi rimati per coppia nella scena non sono i migliori tra' metri ca-

buona intenzione ed il patriotiſmo dell' autore bramoſo del miglioramento del teatro nazionale merita ogni lode. Ma il mezzo ſcelto di ripetere le antiche favole del patrio teatro col ſolo vantaggio di renderle più regolari, male ſecondò il di lui diſegno. Nocquegli per avventura anche l' elezione di un argomento della rancida mitologia a' noſtri dì poco intereſſante, ovvero quel radicale oſtacolo che oggi ſeco portano in teatro le defloraziони e ſimili violenze, ovvero ancora la mancanza di novità e d' invenzione nelle ſituazioni e di ſpirito tragico e di ſublimità nello ſtile.

Ignazio Ayala (1) Andaluzzo regio profeſſo-

caſtigliani, e non ſi ſarebbe appoggiato ſull'eſempio di chi ha un ſolo veſtito per togliere l' arbitrio della buona ſcelta a chi n'ha di molti e cari. Ma perchè (potrà egli dire) dee preferirſi il verſo ſciolto o quello coll'aſſonante *à los pareados*? Lo domandi egli ſteſſo all' orecchio il cui giudizio vien da Cicerone chiamato *ſuperbiſſimum*. Io compiango i dottori e i bibliografi che non ſentiſſero la monotonia dell' endecaſillabo *pareado* perpetuamente in tutto un dramma.

(1) Fu traſcorſo della penna il chiamarlo nel 1777 *Tommaſo*. E come io poteva ignorare il nome di chi per più anni mi onorò della ſua amicizia e volle prima di pubblicarla udir ſulla ſua tragedia il mio qualunque avviſo? Intanto l'

feſſore di poetica in Madrid morto nella ſua patria nel 1789, volle pure contribuire agli avanzamenti del teatro nazionale, di cui da più anni era *cenſore*. Egli pubblicò nel 1775 la *Numancia deſtruida* in cinque atti in endecaſillabi coll' aſſonante. La ſtoria di sì famoſa città è ſenza dubbio compaſſionevole, e baſterebbe ad appreſtar materia per un poema epico; ma nella guiſa che ſi vede maneggiata dal ſig. Ayala, divide per tal modo l' intereſſe colla diſtruzione di un popolo intero per mezzo della fame, del ferro e del fuoco, che invece di commuovere eſauriſce il fondo della compaſſione ſenza fiſſarla a un oggetto principale, e non ottiene il fine della tragedia. L' erudito autore v' incaſtrò varj ſquarci di poeti antichi; ma vi ſi nota un dialogo elegiaco uniforme più che un' azione tragica, e non poca durezza nello ſtile. Annojano parimente le frequenti declamazioni contro Roma, le quali a tempo e parcamente uſate converrebbero a' Numantini, ma colla copia e col traſporto manifeſtano troppo il poeta.

Tali coſe da me dette nella prima ſtoria tea-

l' anzilodato bibliografo ha voluto rimproverarmi queſto grave errore nel ribattere il mio ſentimento ſulla *Numancia*.

teatrale dispiacquero in parte al prelodato bibliografo de' viventi, e prese a giustificarne l' Ayala, che non pertanto dopo la pubblicazione del mio libro erami rimasto amico fino alla mia partenza da Madrid. Il dottor Guarinos punto non risentissi di ciò che accennai del dialogo *uniforme* ed *elegiaco*, e della *durezza* dello stile. Gl' increbbe sì bene ch' io avessi reputato tale argomento più proprio per un poema epico che drammatico, come anche l' osservazione sulle frequenti declamazioni intempestive e prodotte da un affettato patriotismo. La censura del Signorelli (dice il difensore) *suppone pochissima riflessione* sulla natura del poema epico e della tragedia. Secondo lui il poema ha *sempre un esito felice*, e la distruzione di Numanzia *funestissima* ad esso non conviene. Ma perchè tal distruzione non potrebbe avere un esito felice? Un encomiatore di Scipione non se ne varrebbe degnamente a gloria del suo eroe? e non sarebbe ottima materia benchè funestissima per un poema come io dissi? Ma è poi sicuro codesto bibliografo che il poema epico debba aver sempre un esito felice? Ciò essendo errò Omero che nell' *Iliade* si prefisse di cantar solo l' *ira pernicioſa* (μηνιν ουλομενεν) *di Achille che tanti dolori cagionò agli Achivi?* Errò Stazio cantando la *Tebaide*, cioè le *discordie fraterne ed il regno alternato combattuto con odj profani e scel-*

lerati? Errò Lucano nella *Farſaglia* cantando le funeſtiſſime *guerre più che civili*, *la ſcelleratezza divenuta diritto*, *ed un popolo potente che converte la deſtra vincitrice contro le proprie viſcere?* Errò Milton nel *Paradiſo perduto* facendo un poema eroico del funeſtiſſimo precipizio di tanti angelici cori? Se codeſto Sampere non ha preſtato come automato la bocca al fiato altrui nel compilar la ſua gazzetta bibliografica, io l'eſorto a provvederſi di più pure e chiare idee di poetica prima di altro ſcrivere. Ma venghiamo a più ſtretta pugna.

Perchè mai affermò il Signorelli che tale argomento nella guiſa che l'ha trattato il sig. Ayala, mal conviene ad un dramma? Perchè (degni notarlo il patrocinatore *de los meneſteroſos*) una diſtruzione collettiva, vaga, generica di un popolo intero iſtupidiſce i ſenſi, diſtrae a mille oggetti l'intereſſe, e non determina la compaſſione ad uno ſcopo principale per ſerbar l'unità dell'azione e del protagoniſta. Un poco più di filoſofia gl'inſegnerebbe l'arte uſata da' tragici della Grecia nelle *Trojane*, nelle *Fenicie*, negli *Eraclidi*, nelle *Supplici*, ne' *Perſi*, nelle quali favole eſſi preſero un oggetto principale per iſcopo collocando quaſi in lontananza il rimanente o ſerbandolo ad un coro. Lo ſpirito umano nella meſcolanza delle tinte e de' ſuoni non meno che nella moltiplicità mal graduata del-

le

le ſtragi rimane, diciam così, ottuſo, rintuzzato, privo di ſenſibilità; là dove la tragedia eſige energia ed elaſticità per eccitar la commiſerazione e conſervar la ſua natura e non convertirſi in flebile elegia o lugubre epicedio. Circa poi le declamazioni dice il protettor dell' Ayala che il Signorelli dovea farſi *bien cargo* della ſituazione de' Numantini. Ma egli ſteſſo *no ſe ha hecho bien cargo* di ciò che io diſſi e ripeto, cioè che eſſe converrebbero a' Numantini *uſate a tempo e parcamente*, la qual coſa vuol dire in volgare che eſſe ſono proprie di un popolo irritato contro Roma, ma non dovrebbero occupare il luogo dell'azione che è l' eſſenza del dramma; non riſentire l'affettazione ma diſcendere naturalmente dalle ſituazioni; non eſſere come ſon quaſi tutte una pretta borra intempeſtiva. Noi dimoſtreremmo ſubito e pienamente tutto ciò con imprimere l' intera analiſi già ſcritta della *Numanzia*; ma ce ne diſtoglie lo ſpiacevole annunzio della morte dell' erudito autore; e ci ſaremmo contentati del ſemplice primo giudizio moderato che ne demmo ſenza gli ſtimoli del cattivo avvocato bibliografo. A lui dunque s'imputi ſe per renderlo avveduto del ſuo torto ne aggiugneremo alcuni tratti.

L'atto I è compoſto di due principali lunghiſſime ſcene. Nella prima s' imita l' apertura e l'oracolo dell' *Edipo tiranno* mo-

ſtrandoſi il popolo ſupplice all' ara del nume Endobelico e narrandoſi con inutili circoſtanze un oracolo di Ercole Gaditano dato 14 anni innanzi, che però in niun modo ſi appreſſa alle bellezze del greco oracolo, eſſendone la rancida riſpoſta nè ſemplice, nè intereſſante, nè neceſſaria all' azione. Terma ſacerdoteſſa dipinge a lungo quel che tutti ſanno, cioè la ſtrage che fa la fame ne' Numantini ridotti, mancate l' erbe e le foglie ſteſſe degli alberi, a cibarſi di cadaveri. A queſta lugubre ſcena ne ſegue una amoroſa di ſette pagine di Olvia ed Aluro che conchiude l' atto. Giudichi il leggitore ſe in tale argomento ſiaſi convenevolmente inſerito un languido amore ſubalterno che contraſta coll' immagine di un popolo che ſtà morendo di fame. E pur non è il peggior male un amor sì impertinente. Olvia innamorata vicina a morir di fame inſieme coll' amante e con tutti, di che ſi occupa ſingolarmente in queſta ſcena? forſe del proſſimo eſterminio della patria? no: ella penſa a vendicare certo ſuo fratello col ſangue dell' uccifore che non ſa chi ſia. Ella poi moſtraſi ſorpreſa da un nuovo doloroſo penſiero. Aluro amante sì paziente vuol ſaperne la cagione, ed ella dopo di aver poſto in contraſto l' amore ch' egli ha per lei con quello della patria, dopo di aver tenuto ſulle ſpine l' aſcoltatore per altri ottanta verſi, gli dice: *ſenti la tua*

pe-

pena e la mia angustia; Giugurta . . ma viene Megara frettoloso, te lo dirò da poi; e finisce l' atto così, senza che niuno nè frettoloso nè a bell' agio venga fuori. Essi partono; ma andranno uniti o disgiunti? se uniti non diranno più una parola di ciò che hanno incominciato? Ma non dubiti lo spettatore che Olvia dica altrove l' arcano ad Aluro: il poeta ricondurrà l' una e l' altro nel medesimo luogo nel medesimo punto del loro discorso; ma bisogna attendere che passi tutto l' atto II. Notisi intanto che questa è una delle scene *patetiche in cui Olvia delibera e risolve il sacrificio del suo amore*, la quale ha riscosse tante lodi dal precitato bibliografo.

L' atto II incomincia con una scena della medesima Olvia con Aluro, e poi viene Megara, come si è detto nell' atto I; ma se quegli amanti non sono rimasti alla vista dello spettatore come Prometeo attaccato al Caucaso, essi, come partirono senza perchè, senza perchè son tornati. L' autore fa venire l' Affricano Giugurta come ambasciadore de' Romani per la ragione ch' egli è *imparziale*. Ma quest' imparziale che però milita tra' Romani con diecimila soldati e venti elefanti, viene a consegnare il console Cajo Ostilio rimesso dal Senato; e per dare un' altra pruova d' imparzialità tradisce i Romani, e consiglia i Numantini a non accettarne la *vile soddisfazione*. Il leggitore fin dal

principio ſcorgerà in queſta favola una ſerie di minuti fatti ſpogliati della neceſſaria dipendenza che riſveglia e ſoſtiene l' attenzione guidandola ad un oggetto grande. Il reſto dell' atto s' impiega a proporſi qualche mezzo da cacciar la fame. Non vi ſono più cadaveri, e ſi penſa a tirare a ſorte tra' vivi chi debba morire per alimento de' ſuperſtiti. Si propone ancora che ſi ammazzino i vecchi per prolongar la vita de' giovani. Un popolo ridotto nell' atto II a tanta eſtremità moſtrerà nel proſeguimento quel neceſſario progreſſivo incremento dell' azione? Il poeta ha biſogno di Megara in tale occaſione, e lo fa tornare. Egli vuol eſſere incluſo nella ſortizione, cui reſiſte Dulcidio per queſta ragione: perchè tocca ſolo a Roma il diſcacciar per politica i ſuoi Tarquinj. Queſto penſiero eterogeneo aumenta o agghiaccia il patetico eſpediente propoſto? Dovea il buon ſacerdote riſalir col penſiero ſino a' Tarquinj? V'è analogia tra Megara capo e difenſore amato di Numanzia, per la quale vuol morire, con Tarquinio re tiranno, oppreſſore, abborrito dal ſuo popolo? Dicaci il ſig. bibliografo: quì è forſe la ſituazione de' Numantini che eccita Dulcidio a declamar contro i Romani, ovvero è queſta una ſcappata del poeta che vuol comparire tra' perſonaggi?

Eccoci all' atto III in cui Olvia viene con Aluro a ſoddisfare alla promeſſa fattaci nell'

nell'atto I e rimaſta ſoſpeſa ſino a queſto punto. Eſſi trattengonſi in tre ſoli verſi ſulla picciola bagattella del tirarſi a ſorte chi dee morire, dovendoſi occupare per cinque intere pagine in un più grave affare. Olvia dunque paleſa al ſuo *idolatrado* Aluro che Giugurta preſo di lei promette di paſſare in Numanzia colle ſue ſchiere, purchè ella l'accetti per iſpoſo; e gli chiede conſiglio ſu di ciò. Queſta ſituazione rimane priva dell'uſato effetto di ſimili dolorose alternative per eſſere mal combinata. I Olvia può diſporre di ſe ſteſſa ſenza intelligenza del fratello capo della repubblica? può ammettere dentro la città diecimila ſtranieri ſenza ſaputa del principe? II Olvia ha conſiderato che diecimila perſone vogliono mangiare, e che Numanzia manca pur di cadaveri da ripartire co' nuovi ſocj? III Olvia ignora che oggi la ſalute della patria non dipende dal minorar le forze nemiche, ma dal provveder di nutrimento i Numantini? ignora che le utili conſeguenze dello ſcemamento degli aſſalitori ſono aſſai più lente de' funeſti rapidi progreſſi della fame? IV Olvia è ſicura poi che tal diſerzione ſia ſincera e che non poſſa eſſere uno ſtratagemma? è ſicura in oltre che la ſalute della patria dipenda da Giugurta ancorchè fido? e che altro ſpererebbe Olvia ſe aveſſe pattuito collo ſteſſo Scipione? Anche queſta ſcena fondata in ipoteſi tutte fal-

se e mancante d'intereſſe e di grazia ſembrò pregevole al bibliografo encomiatore. Stanno poi in eſſa aſſai bene ed accomodate allo ſtato de' Numantini ridotti a mangiarſi l' un l' altro le care eſpreſſioni di Aluro: *addio, Olvia, col tuo nuovo amante vivi felice* (morendo di fame ?) e le riſpoſte della ſavia e tenera Olvia. Dulcidio annunzia al figlio Aluro che dee morire eſſendo il di lui nome uſcito dall' urna. Piange con lui per due pagine intere, dopo le quali ſi ricorda di dire che vuol morire in di lui vece. Gareggiano ſu di ciò; ma tutto dee ſoſpenderſi, perchè Scipione viene a trattar di pace. La fame Numantina diſcretamente vi ſi accomoda. Scipione ſenza oſtaggi da peſſimo capitano mettendo a riſchio la ſorte dell' armata e la ſperanza di Roma viene a parlare in mezzo a' nemici diſperati i quali incolpano i Romani di tradita fede. In queſta conferenza tutta declamatoria Scipione ſoffre con indicibil baſſezza le ingiurie del Numantino, e queſti inſolentiſce quaſi altro oggetto non aveſſe che d' irritar gli aſſalitori. E queſta ſcena inutile e cattiva viene anche preſcelta come eccellente dal ſavio bibliografo.

Nell' atto IV quando dovrebbe l' azione accelerare il ſuo moto mirando al fine, ſi vede tornare indietro, e ſi conſumano tre lunghe ſcene a ricordare ed eſagerare un antico tradimento fatto da Galba a' Numantini

tini, facendosi divota commemorazione delle *ossa sacrosante reliquie venerabili di Spagnuoli assassinati*. Può lodarsi simile distribuzione di materiali? Megara partendo dice ad Olvia, *observa esta parte*, ella resta a far l' uffizio di *sentinella*, e Giugurta la vede sola e viene a parlarle; di maniera che i nemici colla facilità di un attore che esce al proscenio potevano penetrar fra' Numantini. Or chi non ne conchiuderà che erano due inettissimi generali Megara che sì male guardavasi dalle sorprese, e Scipione che non sapeva approfittarsi delle negligenze? Incongruente è pure l' abboccamento di Giugurta con Olvia. Ella le dice che passi co' suoi a Numanzia, mentre ella l'attenderà presso di un *sepolcro che si eleva più degli altri*, e gliel' addita. *Sì, sì* (ripiglia lo stupido Giugurta) *colui che vi giace fu da me ucciso, e perchè spirando ti chiamava in soccorso, io m' innamorai di te*. Balza agli occhi l' inezia dell' origine del suo innamoramento e la balordaggine di vantarsi di un fatto che poteva averla offesa. Olvia sdegnata lo discaccia, indi vuol che impugni la spada; egli fa a suo modo e parte. Un andare e venire de' personaggi senza perchè empie le scene 6, 7 ed 8. Terma dà avviso a Dulcidio che Olvia *se disfraza* (si traveste); Dulcidio la vede venire e la conosce subito. Ella viene *con algun disfraz* (che si lascia al discreto lettore) e va

esclа-

eſclamando, *o cenizas infauſtas* (o ceneri infauſte) colla ſteſſa grazia della Tomiri di Quinault che va cercando per terra *ſes tablettes*. Dulcidio l' eſorta a ſpoſar Giugurta per corriſpondere a un tempo

A' amante, à patria, al padre i al hermano

verſo eecellente per grazia, per numero e per regolarità, come ognun ſente. Olvia dopo un contraſto inutile di cinque pagine, in cui Dulcidio la chiama *boja della patria e ramo indegno della ſua ſtirpe*, ſi rende, e gli dà la propria ſpada da mandarſi a Giugurta per *ſegno di pace*, geroglifico veramente mal ſicuro, ma che l' Affricano riconoſcerà ſubito eſſere di Olvia per compiacere al poeta. Dulcidio è il più ſavio ſacerdote del mondo; egli ha perſuaſa Olvia, ha ſpedito un ſoldato a Giugurta ſenza ſaputa del generale, ſi è trattenuto ſull' affare per cinque pagine, ed al fine ſi ricorda di domandare ad Olvia, ſe Megara ſappia nulla del trattato. No, ella riſponde, ho taciuto *per timore e per vergogna*, *perchè* (notiſi il di lei ſapere politico) *chi comanda ama di veder eſeguite certe coſe che ſaputa prima egli non permetterebbe che ſi tentaſſero*. Da tale ragione rimane perſuaſo il dolce Dulcidio.

Annotta nell' atto V, e Giugurta al ſoli-

lito va e viene liberamente dal campo Romano al Numantino ſenza che Megara abbia mai ſaputo prevedere ſimili viſite nemiche. Olvia viene parlando ſola a voce alta, perchè l' ode lo ſpettatore e Giugurta che dice

Olvia es, i ſu eſpada me aſegura.

Viene anche Terma, e più fina, a diſpetto della notte e della maſcherata di Olvia e ſenza udirne la voce, la raffigura e la rimprovera. Giugurta poi che avea udito Olvia che parlava ſola, ora non ode più ciò che dicono l' una e l' altra. Terma vuol ſapere in ogni conto i diſegni della ſorella, e queſta che gli ha comunicati a Dulcidio e ad Aluro ed ha fidata la ſua ſpada al ſoldato, ſi guarda geloſamente della ſorella. Giugurta ſi ritira nè per altro motivo ſe non perchè Olvia dee dire a Terma una inutile bugia. Le dice dunque che ſi è traveſtita per uccidere Giugurta. Stando altercando eſce Aluro in tempo che Terma dice, *refrena tu furor*, ed egli ciò udendo dice, *queſta che parla è Olvia*, *certamente queſto è inganno di Giugurta*. Aluro non diſtingue la voce della propria innamorata da quella di Terma, due perſone a lui sì note? Due voci femminili poi ſenza veruna circoſtanza poſſono ſvegliargli l' idea di un nemico che a quell'ora dovrebbe eſſere nel cam-

campo de' Romani ?. Viene per quarto Dulcidio, e benchè di notte riconoſce Aluro, che pur avea confuſo un Affricano con la ſua innamorata. *Megara ti attende*, dice Dulcidio al figlio, e queſti differiſce di obedire per ammazzar prima Giugurta. Parte Dulcidio, e ſeguitando le donne a contraſtare, Terma dice, *Numantinos*; ed Aluro ſeguita a crederla Olvia, e feriſce l'altra da lui mattamente creduta Giugurta. Olvia ferita grida, *ai de mi*; non importa; Aluro non dee conoſcerla per altri che pel *traditore Giugurta*. Torna Dulcidio con fiaccola acceſa, ed Olvia ſpira mentendo con dire ch' *ella amava Giugurta*, quando lo ſpettatore ſa ch' ella amava Aluro, e l'autore ne ha condotto sì deſtramente il carattere e l'affetto, che il di lei ſangue non muove veruna compaſſione tragica. Se queſti garbugli notturni, queſti languidi amori e queſta maſcherata ſtieno bene colla diſtruzione di Numanzia, ſe ne laſcia al leggitore il giudizio. Seguitando apparentemente la notte Megara che ha ſaputa la disfatta de' Luziani auſiliarj e la debolezza de' Vaſei che ſi ſono dati a' Romani, chiama al campo di Scipione come alla porta di una caſa vicina. Gli riſponde un ſoldato, cui egli dice: *giacchè la tenda di Scipione ſtà vicina* (veriſimilmente nè la notte nè le trincere gliene impedivano la veduta), *ditegli che vo' parlargli. Che pretendi, Numantino?*

di-

dice Scipione affacciandoſi. Megara lo riconoſce ſubito alla voce, quando gli altri ſuoi parenti e ſeguaci di orecchio più duro non hanno ſaputo diſtinguere le voci delle di lui ſorelle. Domanda o che gli aſſalti o che mandi le legioni a trucidarli. A queſta richieſta ſenza ſale Scipione riſponde, *ſpada o catena*, gettandogli l'una e l'altra. Ma i Numantini determinati a morire abbiſognano del conſenſo di Scipione? Non poſſono eſſi ſteſſi aſſaltar le trincere e morir nell'impreſa? I valoroſi Numantini della ſtoria rieſcono nella tragedia inetti, cicaloni, inſenſati. Riſolvono al fine di uccideſi fra loro, e poi ſi vede il tempio e la città incendiata. Mentre Numanzia arde, Megara predica recitando più di cento verſi or declamando ſulle diſcordie della Spagna, ora eſitando nel voler dar morte ad un ſuo figliuolo che non prima di allora comparisce e va a precipitarſi nelle fiamme, come fa lo ſteſſo Megara ma non prima di aver recitati altri cinquanta verſi. Così termina la tragedia di *Numanzia diſtrutta*, il cui piano teſſuto per quattro atti e mezzo di epiſodj mal conneſſi e di freddi amori ſconvenevoli e intempeſtivi abbiamo voluto eſporre agli occhi imparziali del pubblico. Vedrà per ſe queſto ſupremo giudice, ſe nel 1777 ſiaſene portato un moderato giudizio, e ſe dovea rincreſcere al moderno bibliografo. Vedrà ancora ſe alla *Numanzia* dell'Ayala

la convenga ciò che ne diſſe il ſig. Andres, cui piacque di collocarla in ugual grado col *Sancho* del Cadalſo con manifeſto ſcapito di queſt' ultimo, e di aſſicurare di non eſſer priva di *calore* e di *ſpirito tragico*.

Don Giovanni Giuſeppe Lopez de Sedano compilatore del *Parnaſo Eſpañol* accrebbe le tragedie del noſtro tempo colla ſua *Jahel* in verſi ſciolti in cinque atti, là dove la morte di Siſara appena darebbe materia a un oratorio di due parti. Quindi naſce la mancanza di azione e d' intreccio, e quella ſerie di lunghe dicerie e de' ſermoni di Debora. Non manca di regolarità e di qualche tratto lodevole: ma vi ſi deſidera calore ed intereſſe. La maggior parte de' perſonaggi introdotti, e ſegnatamente *Haber* e *Barach*, ſono ozioſi. Lo ſtile è diffuſo, compaſſato, peſante, e ſparſo nel tempo ſteſſo di formole famigliari e poco gravi, come queſta della prima ſcena

Romper de mi ſilencio la clauſura,

e queſt' altre

Baſto à quedar ſolvente de mi cargo,
Y aùn tal vez accreedor à gracias tuyas.

Laſcio poi che tal favola non ha verun carattere, non eccitando nè compaſſione, nè terrore, nè ammirazione.

Era

Era inedita nel 1777 la *Raquel* tragedia di Vincenzo Garcia de la Huerta, ma s'impresse in Barcellona e in Madrid nel 1778. *La Raquel* (ci dice l' editore di Madrid) si compose quando uscirono la *Lucrecia*, la *Hormesinda* e le altre già riferite; dal che si vede che l' autore tardò a pubblicarla quindici anni in circa. Rileva di più l' editore, che se i Franzesi dividendo le favole in cinque atti hanno la libertà di abbandonar quattro volte la scena, l' autore della *Rachele privandosi spontaneamente di sì comodo sussidio riduce a un atto la sua, perchè quantunque divisa in tre giornate, nè vi s' interrompe l' azione, nè da una giornata all' altra s' interpone tempo*, la qual volontaria legge impostasi dal poeta, *dà un singular merito à su obra*. Conchiude l' editore che il piano della Rachele è pur *sistema particolare* del poeta, persuaso che *ammaestra più e corregge meglio i costumi e diletta maggiormente il gastigo del vizio ed il premio della virtù, che la compassione*. Sappiamo in oltre per mezzo del medesimo editore, che si rappresentò *repetidas veces*, e che ne corsero manoscritte più di *duemila copie* per America, Spagna, Francia, Italia, Portogallo (1). Che che sia di ciò in

(1) Non so per qual ragione non aggiunse anche per Affrica, giacchè da una *loa* composta dal

in Madrid si rappresentò solo quindici anni dopo che fu scritta, sostenendo la parte di Rachele la sensibile attrice Pepita Huerta morta nell' ottobre del 1779 nell' acerba età di anni 21 in circa; ma recitatasi appena due volte fu per ordine proibita. A chi non ne avesse veduta alcuna copia delle duemila che se ne sparsero per li due mondi, non increscerà di vederne quì il più breve estratto che si possa. L' argomento e la condotta a un di presso è la stessa della *Judia de Toledo* del poeta Diamante da noi mentovata nel tomo IV, cioè la morte data da' Castigliani a una Ebrea Toledana, di cui il re Alfonso VIII visse per sette anni ciecamente innamorato.

Giornata I. Apresi con un dialogo di Garceran Manrique ed Hernan Garcia, dicendosi che Toledo è in festa, perchè compie quel dì il decennio da che Alfonso VIII tornò da Palestina dopo aver dalle forze del Saladino tolto il *Sepolcro di Cristo perduto dal francese Lusignano*. Non so se ciò dica l' autore come storico o come poeta. So che nel-

dal Sig. Huerta in Oran mentre quivi dovè dimorare, sembra che la *Raquel* vi sia stata rappresentata con altre dagli uffiziali di quel presidio. V. il tomo II delle di lui *Opere Poetiche* pag. 194 e seq.

nella terza crociata Riccardo re d' Inghilterra detto *Cuordilione*, e Filippo Augusto re di Francia, e Corrado marchese di Monferrato fecero guerra al Saladino soldano di Egitto e di Siria per ricuperar Gerusalemme tolta da questo Saracino nel 1187 a Guido Lusignano. So di più che nella difesa di Tiro si segnalò l' Italiano Corrado e distrusse due eserciti del Saladino, e co' nominati re fece maraviglie nell' assedio di Acra o Tolemajde che venne in lor potere (1); e che poi si accordarono col soldano, restando a Lusignano il titolo di re di Gerusalemme da passar dopo la di lui morte al prode Corrado. Ma in ciò altri non ebbe parte, e molto meno Alfonso VIII occupato fin da' suoi più teneri anni al riacquisto delle terre Castigliane, tutte le operazioni in Terra Santa non avendo allora passato oltre del 1192, quando il re Filippo tornò in Francia, e il marchese di Monferrato fu assassinato in Tiro (2). So ancora che il Saladino seguitò a possedere Gerusalemme col Sepolcro e colla maggior parte di quel regno, nè i Cristiani lo molestarono, fin-

(1) Di tali cose vedi Sicardo, Bernardo Tesoriere, gli storici Inglesi e Francesi, il Muratori negli *Annali*.

(2) Il citato Bernardo Tesoriere cap. 179.

chè non vi andò Federigo II imperadore di origine Suevo, di naſcita Italiano, e re di Sicilia e di Geruſalemme ſin dal 1225, quando ne acquiſtò le ragioni per ceſſione di Giovanni di Brenna padre di Jolanta da lui ſpoſata che era figlia ed erede di Maria primogenita d' Iſabella figliuola di Amorico re di Geruſalemme (1). Fu queſt' imperadore e re di Napoli e di Sicilia che nel 1228 paſsò in Terra Santa, guerreggiò, conquiſtò il regno di Geruſalemme, ed aprì il *Santo Sepolcro* alla devozione de' Criſtiani; benchè per accordo fatto col Saladino fuſſe laſciato in mano de' Saracini colà avvezzi ad orare ſenza eſcluderſene i Criſtiani (2). So che a tale ſpedizione accorſero molte migliaja di fedeli dalla Francia, dalla Baviera, dalla Turingia, e ſpezialmente dall' Inghilterra, donde, ſecondo il medeſimo abate Uſpergenſe, ne vennero ben ſeſſantamila. Ma niuno de' citati croniſti ci dice che Alfonſo VIII vi fuſſe andato con gli altri. Era egli troppo anguſtiato dentro di caſa, e ſpogliato da' Mori di Spagna

(1) V. la Cronaca di Riccardo di San Germano autore contemporaneo all' anno 1225, Inveges, Fazello, Sigonio, Muratori &c.

(2) V. l' ab. Uſpergenſe anno 1228, e Riccardo di San Germano.

gna e da quattro re Criſtiani, cioè di Leone, di Portogallo, di Aragona e di Navarra. Ora ſe tutto ciò è ſtoria non contraſtata, perchè il ſig. Huerta individuo dell' *Accademia dell' Iſtoria* afferma che Alfonſo guerreggiò in Paleſtina e conquiſtò Geruſalemme e 'l Sepolcro? Non è queſta una menzogna *garrafal?* Dirà che in una tragedia egli è poeta e non iſtorico. Ma niuno ignora che nelle circoſtanze iſtoriche delle perſone introdotte e de' fatti noti e ſicuri il poeta non ha la libertà di mentire groſſolanamente ingannando il popolo, benchè gli ſi permetta qualche diſcreto anacroniſmo. Omero non avrebbe decorato col reame di Perſia l' Itaceſe Uliſſe. Virgilio potè in tanta antichità avvicinare Didone ed Enea (quando anche non foſſero ſtati quaſi contemporanei, ſiccome dottamente ha preſo a dimoſtrare il chiar. Andres); ma ſarebbe ſtato incolpato d' ignoranza facendo quel pio Trojano padrone della Betica, o quella fondatrice di Cartagine regina di Numanzia o di Sagunto. Sofocle ridicoloſamente avrebbe enunciato Edipo tiranno di Tebe come conquiſtatore de' Turdetani o de' Cantabri. Huerta ha commeſſo queſt' errore madornale perchè il poeta Diamante ſua fida ſcorta vi era caduto prima.

Manrique aggiugne che Alfonſo ſette anni prima vinſe i Saracini nella battaglia data *en las Navas* di Toloſa tra Sierra-

Morena e Guadalquivir, la quale però fu posteriore alla morte di Rachele. Ciò potrebbe comportarsi, se per rendere cospicuo il carattere di Alfonso la storia non ci additasse altre sue splendide vittorie riportate prima del suo innamoramento. In somma in tutta la scena Manrique conta false vittorie e Garcia gliele mena buone, sol che questi si lagna che sia il re divenuto schiavo di Rachele ed il popolo sacrificato

De esa ramera (1) *vil à la codicia.*

I medesimi errori di storia ripete nella scena 2 Garcia a Rachele, la quale accoglie con fasto le adulazioni di Manrique e manifesta avversione per Garcia. Egli ne sprezza le minacce, dicendo che i suoi pari

Aquellos que en sangrientos caracteres
de heridas por su nombre recebidas
llevan la executoria de sus hechos
sobre el noble papel del pecho escrita.

In prima i Castigliani che in prosa ancora schivano con senno la vicinanza delle cadenze

simi-

(1) *Ramera* in latino *scortum*, in italiano *meretrice*.

ſimili delle voci, udiranno con nauſea il cattivo ſuono d'un verſo ſciolto rimato nel mezzo; come è il ſecondo, che con *heridas recibidas* diventa verſo leonino. Di poi que' *caratteri ſanguigni* e quella *carta di nobiltà ſcritta nel foglio del petto* è un contrabando Gongoreſco ridicolo nel ſecolo XVIII ed aſſai più nel genere drammatico (1). Rachele reſta con Ruben fremendo, e viene Alfonſo irritato per le voci ſedizioſe del popolo minacciando,

Tiemble Caſtilla, Eſpaña, Europa, el
Orbe,

e parte ſenza dar retta a Rachele che reſta con Ruben in una ſeconda inutile ſeſſione. Si vanno diſtinguendo le voci che cercano la morte di Rachele, la quale fugge all'aviſo di Manrique. Alfonſo che va e viene in quella ſala ſenza ſaperſi perchè, torna frettoloſo, intende che Garcia conduce i ſollevati, e ſi sdegna e dice,

su garganta
El hilo probarà de mi cuchilla

(1) Ebbe dunque ragione il Signorelli a dire nel tomo V. delle *Vicende della Coltura delle Sicilie* che Huerta *gongoreggia*.

centella de las nubes desprendida.

Una spada figuratamente può chiamarsi fulmine per esagerarne i rapidi funesti effetti; ma aggiugnere che questo fulmine, cioè questa spada *fiasi spiccata dalle nubi*, è falsità di sentenza e maniera Gongoresca. Garcia si presenta al re, e gli dimostra che coloro che chiedono la morte di Rachele sono i più leali vassalli, quelli che l' accompagnarono in Palestina, che lo coronarono re di Gerusalemme (Alfonso ben poteva dargli una solenne mentita), che insieme con lui in Alarcos furono terrore degl' immensi squadroni Affricani. Veramente nè anche le battaglie date in Alarcos si nominano con tutto il senno, perchè quivi appunto Alfonso superiore di truppe, d' esperienza e di valore fu pur da' Mori sconfitto, e restò in loro balìa il regno di Toledo (1). Alfonso ravveduto a queste ragioni pronunzia il bando di Rachele e degli Ebrei. Ma per togliere al di lui cangiamento un' aria di volubilità, non conve-

ni-

(1) *Corrieronle todo* (i Mori) *pillando, quemando, talando, arruinando, matando y cautivando*, dice il Ducheſne nel ſuo Compendio della Storia di Spagna ſecondo la bella verſione dell' Isla.

niva manifeſtar l' interna pugna della ſua ragione con una paſſione eccesſiva di ſette anni di durata? Rachele cui è già nota la ſua diſgrazia ed è ſtata chiamata, ambizioſa e amante viene a tentar di commuoverlo. L'ha egli chiamata (gli dice) per darla in potere de' ſollevati? Lagnaſi il re di tali parole, e le dice che l'eſilia per ſalvarle la vita. Ella vuol riaccendere la di lui collera, e l'incoraggia a reſiſtere a' ribelli. Io ſteſſa, aggiugne, gli affronterò. Ciò poteva baſtare; ma Huerta la fa continuare con una tirata iſtrionica di *primera dama*:

Pues ſi enciendo la colera en mi pecho,
ſi el hierro empuño, ſi el arnès embrazo,
Semiramis ſegunda oy en Toledo
à tus pies poſtrarè quantos oſados,
quantos rebeldes, quantos alevoſos
aliento dàn al ſedicioſo vando.

Convengono queſte inutili tagliacantonate alla molle *ramera* Rachele dipinta in tutta la tragedia timidiſſima nelle avverſità?

Giornata II. Eſce Rachele piangendo con Ruben. Intanto frall' intervallo degli atti che coſa è avvenuta? Nulla? L' azione ſi è ripoſata? Ciò ſarebbe contro la giudizioſa pratica de' noſtri tempi. Oggi ſi eſige che l'azione inevitabilmente ſi avanzi al ſuo fine o in iſcena o fuori di eſſa. Diceva

l'editore che l'azione della *Rachele* è tutta alla vista. Ma Rachele che esce di nuovo con Ruben, fa supporre che la di lei disperazione, il suo pianto, l'accingersi alla dolorosa partenza, abbiano empito il vuoto degli atti. Or ciò essendo l'editore, ossia l'autore sotto il di lui nome, invano si millantò d'aver fatta una tragedia più artifiziosa di ogni altra francese, perchè per questa parte (e non è poco) essa nè migliora nè peggiora il metodo degli antichi e de' moderni. Ruben la consiglia ad impiegare tutto l'artificio di un pianto insidioso per vincere il re; ma ella già poco spera nelle proprie lagrime. Altra volta, ella dice, avrebbe per esse dichiarata la guerra a chi che sia; e ciò non va male: ma soggiugne, che *avrebbe fatto retrocedere il Tago verso la sorgente, e convertita la notte in giorno*, le quali sono espressioni appena ammesse nel genere lirico, e false sulla scena, fantastiche e contrarie alla verità, all'affetto ed allo stato di Rachele. Anche Ruben si diverte con una enumerazione lirica delle *perle di Oriente*, dell'*oro dell'Arabia*, delle *sete del Catai*; delle *porpore di Tiro*, degli *odori Sabei*, de' *tapeti di Turchia*, delle *tele di Persia*, e in fine aggiugne,

quanto oro encierra en sus abismos
el hondo mar, y quanta plata, cuentan,

su-

Sudaron los famosos Pirineos
quando Vulcano liquidò sus venas.

Con minore sfoggio il medesimo pensiero produrrebbe migliore effetto, e sarebbe più proprio di chi vuol persuadere. Ma quel *sudore d'argento* de' Pirenei, mentre *vulcano ne rende liquide le vene*, è alchimia del passato secolo. I Pirenei non *sudano argento* se non in bocca degli Huerta come *sudarono* una volta *i fuochi* in un sonetto italiano (1). Il popolo è sedato; ma il re per cautela ha ordinato a un campo di duemila cavalli e cento bandiere che marciavano verso Cuenca, a tornare a Toledo per fortificare la Rocca di San Cervantes. Questi ordini, queste marce quando si sono eseguite? Dopo che il re ha disposto il bando di Rachele verso la fine dell'atto I. Ordini a un campo di dodicimila soldati, sua marcia verso Toledo, presidio introdotto nella fortezza, esigono tempo, e due scenette non bastano per tali esecuzioni. Adunque anche nell'intervallo degli atti è passata

(1) Noi qui abbiamo rifecato moltissimi esempi tratti dalle altre poesie dell'Huerta, ne' quali si dimostra pretto Marinista o Gongorista, avendoci la di lui morte determinato a supprimerli.

ta questa importante parte dell' azione, ed essa non è tutta alla vista, come si gloriava l' autore senza utilità e senza verità. Alfonso riposando su tali disposizioni riflette sulla condizione infelice de' principi, valendosi di alcuni pensieri Oraziani, *O fortuna invidiable del villano &c.*, ornamento tutto lirico, impertinente in bocca di un appassionato e ridondante, comparandovisi ozioosamente la vita rustica colla reale per cinquantotto versi (1). Viene Rachele piangendo, ed Alfonso dice: *Raquel llora! mucho de ti recelo valor mio.* Anderebbe bene questo suo dubbio di non poter resistere, se Rachele non avesse pianto un' altra volta nell' atto I senza aver nulla ottenuto. Rachele viene a fare l' ultima pruova del potere del suo pianto; Alfonso però, come se non l' avesse mai veduta piangere, si maraviglia dell' ardore straordinario che in lui produce:

quando se ha visto,
sino en mi daño tan extraño exemplo?

fe-

(1) L' immortale Metastasio sobriamente maneggiò questo medesimo colore nella *Clemenza di Tito*; ma non v' impiegò che dieci versi, e Tito era un sovrano pieno di cure, ma non un Alfonso dominato da una cieca passione.

fenomeno tan raro y peregrino?

Non ſi capiſce come poſſa dirſi fenomeno rariſſimo e pellegrino l'ardore che in lui cagiona il pianto di Rachele. Huerta poi che ha verſeggiato tutto il tempo della ſua vita, non ſi accorgeva de' verſi leonini che gli ſcappavano di tempo in tempo, come è il ſecondo di queſti tre pel *daño tan extraño*. Egli al fine mal grado delle di lei lagrime conferma che parta; mà toſto ripiglia: che ho io profferito? poſſo penſarlo? poſſo conſentirlo? Perchè no (potrebbe dirgli lo ſpettatore) ſe poche ore prima l'avete eſeguito ſenza tanto dolore? La ſcena dell'atto I rende incoſtante il carattere di Alfonſo, e ſcema la verità ed il patetico di queſt'altra. Rachele ſteſſa non può diſſimularlo, e gli dice: non ordinaſte voi ſteſſo il mio eſiglio? E' vero, dice Alfonſo, ma ne fu cagione la paura che io ebbi, *temor lo hizo*. Queſta ingenua confeſſione del timoroſo Alfonſo potrebbe far ridere chi ſi ricordaſſe delle di lui ſpecioſe minacce dell'atto I,

Tiemble Caſtilla, Eſpaña, Europa, el Orbe.

In ſomma il carattere di Alfonſo è picciolo ed inconcludente, ed il poeta Diamante ne fece una dipintura più uguale. Dopo ciò

ciò Rachele affetta desiderio di partire, ed il re si ostina a farla trattenere, perdona agli Ebrei, vuol pure, ch' ella governi per lui, e colla maggior gravità di sovrano impone alla guardia che a lei obedisca, e la colloca sul trono. Rachele ammette al bacio della mano i Castigliani trattandogli con sommo orgoglio; essi si maravigliano della leggerezza di Alfonso, e non hanno torto, giacchè ora minaccia ora teme, ora ordina ora si pente, e non è mai lo stesso.

Giornata III. I medesimi personaggi escono con altri sollevati della scena ultima dell' atto precedente. Or perchè entrare per uscir di nuovo? Se per unirsi in maggior numero e deliberare, dunque nell' intervallo degli atti si è fatto qualche altra cosa che non si vede in iscena, a dispetto della jattanzia dell' autore che si arrogava un merito esclusivo. Se poi nulla si fa nel vuoto degli atti, cade Huerta ancora nel ridevole difetto di lasciar l' azione interrotta, che abbiamo notata in Ayala patrocinato dal Sampere y Guarinos. E' però assai piacevol cosa il vedere nella stessa regia sala di udienza in faccia al trono raccorsi i congiurati, machinare, altercare, schiamazzare, cacciar le spade e gridar *muera muera*, senza che vi sia almeno un domestico del partito del re o di Rachele che gli ascolti o gli osservi. Essi partono ad istanza di Garcia che ne ottiene che si differisca l' eccidio di Rachele fino

fino a che il re vada alla caccia. Manrique fa ſapere a Garcia che Rachele l' eſilia da Toledo, al che egli riſponde magnanimamente. L' autore fa naſcere per incidente un contraſto fra loro, e Garcia rimprovera a Manrique varj tradimenti fatti da i Lara e da i Caſtro, la qual coſa non eſſendo di pura neceſſità pel ſuo argomento, gli fu imputata ad aſtio o ad altra occulta cagione. Rachele viene un' altra volta piangendo perchè il re vuole andare alla caccia ad onta de i di lei pericoli. Alfonſo sì innamorato e non ignaro del tumulto de' ſuoi, di cui ebbe egli ſteſſo tanta paura, l' abbandona per sì lieve motivo? L' autore è caduto in queſt' altro inconveniente per ſeguire anche quì il Diamante. La caccia però nel dramma di coſtui, che non ſi limita a un giorno, ma che abbraccia ſette anni, non è ripiego inveriſimile, là dove nella favola dell' Huerta il re s' invoglia di andare alla caccia poche ore dopo che il popolo ha chieſta la morte di Rachele, quel popolo ch' egli ha mortificato con farla ſedere ſul trono e con rivocare il bando degli Ebrei. Ed in che ſi fida? Ne' ſoldati entrati in Toledo? E non dee almeno ſoſpettare che i nobili vantati da Garcia poſſano aver fra eſſi qualche aderenza? Le lagrime di Rachele, cagione poco fa di *fenomeni rari e pellegrini*, rieſcono queſta volta infruttuoſe; egli va alla caccia. Rachele toſto ſi conſo-

la

la, si affide un' altra volta sul trono, parla de' pubblici affari, decreta, e fa quello stesso ch' ella un secolo prima avea fatto nella *Judia de Toledo* del Diamante. Mentre pensa a far troncar la testa a Garcia, viene interrotta da' nuovi schiamazzi de' Castigliani. Chiama la guardia che l' ha abbandonata, si volge a Manrique che si ritira per cercare il re, s' indirizza a Ruben che le dà un freddo consiglio e parte. Queste circostanze esigerebbero un discorso rapido e cocente e non quello alquanto freddo contenuto ne' 24 versi ch' ella recita, per gli quali si richiede più tempo che non dovrebbero darle i Castigliani irritati e non trattenuti da veruno ostacolo. L' azione si rallenta ancora per trenta versi che recita Garcia prima di offerirle di farla uscire per una porta secreta. Questo punto dell' azione richiedea più moto che parole. Rachele non l' accetta, ed i congiurati tornano a venire colle spade alla mano e vanno in traccia di lei. Garcia vorrebbe pur liberarla e trattenerli, ma vedendo Ruben si ferma per rimproverargli con molte parole i perversi consigli dati a Rachele. N' era questo il tempo? L' azione corre, vola, e non permette indugio veruno; ed è più rapida nella *Judia* del Diamante. Ruben si nasconde dietro del trono, Rachele vuol far lo stesso e trovandovi Ruben gli rinfaccia i pravi suoi consigli. Giungono i Castigliani,

e Ra-

e Rachele si fa loro incontro, dicendo:

Traidores .. mas que digo? envano animo!
Nobleza de este reyno, asi la diestra
armais con tanto obbrobrio de la fama
contra mi vida?

Questo tratto è copiato benchè male dal poema *Raquel* inserito anche nel *Parnaso Español*. Luis de Ulloa autore del poema dice così:

Traidores, fue decirles, y turbada
viendo cerca del pecho las cuchillas,
mudò la voz, y dijo, caballeros,
asi infamais los inclitos aceros?

Ognuno si accorge di esserſi tal pensiero peggiorato dal copiatore Huerta. Nel poema si concepisce ma non si pronunzia la voce *traidores*, e con ciò si lascia luogo alla preghiera: nella tragedia l'ingiuria è scoccata e la correzione giunge tardi. Nel poema Rachele vuol dire che ferendola essi macchiano i loro acciari col sangue di una femmina: nella tragedia si chiama *obbrobriosa* l'azione di armarsi contro della di lei vita, ritrattando così la correzione e rimproverando loro la ribellione, la qual cosa rende inutile la preghiera. *Inclitos aceros* nel poema contiene una lusinga che nobilita la condizione de' congiurati, il che non esprime

la

la *dieſtra* detto nudamente nella tragedia. Finalmente la ſteſſa energica conciſione dell'originale nelle parole

Aſſi infamais los inclitos aceros,

ſi ſnerva nella tragedia diſtendendoſene il penſiero in due verſi e mezzo. Mentre Fañez penſa a fare uccidere Rachele, Ruben fra tanti robuſti armati ſolo, debole e vile cava un pugnale (come dice) per difenderſi, e Fañez per non far macchiare le ſpade de' compagni nel ſangue di una femmina, impone all'Ebreo di ucciderla promettendo a lui la vita. Ruben non ſi fa pregare, e la ferisce. I Caſtigliani ſi ritirano; ma Ruben non ſeguita coloro che poſſono ſalvargli la vita promeſſagli; e perchè mai rimane colà inſenſatamente col pugnale alla mano? Rachele moribonda chiama Alfonſo che giugne, ed ella ſpirando gli dice che la plebe ſollevata l'ha condannata a morire, e che Ruben l'ha ferita. Alfonſo recita un lamento di 25 verſi; Ruben ſi ſente accuſare, vede il furore del re, aſcolta i di lui verſi, e non fugge. Chi vide rappreſentar la tragedia mi aſſicurò che il pubblico ſi ſtomacò di vedere quell'inſipida figura rimaſta sì lungo tempo col pugnale alla mano. E dovea così avvenire. Il poeta volea farlo morire, e non ſeppe trattenerlo in iſcena con veriſimiglianza.

Al-

Alfonso alfine se ne avvede, gli strappa il pugnale, e macchia la sua mano reale del sangue vile di quell' ebreo. Alfonso nella conchiusione procede in conseguenza del carattere datogli dal poeta, e le prime sue riferite incostanze non sono smentite dalle ultime. Egli incomincia dal fare l' uffizio del carnefice nella persona di Ruben; ma, benchè prima alla sola idea che Rachele dovea allontanarsi avea voluto che un vassallo gli toglieſſe la vita, ora alla vista del sangue e del cadavere di Rachele caldo ancora, repentinamente acquista dominio sulla sua disperazione, ed ammette in quel medesimo punto gli uccisori alla sua presenza e gli perdona, contentandosi di dire che serva loro di pena

contemplar lo horroroso de la hazaña.

Così termina questa tragedia del sig. Huerta lavoro di quindici anni.

L' autore nella morte e nel carattere di Rachele non ha alterata la storia (benchè in tanti altri fatti l' abbia senza necessità falsificata) perchè era persuaso che *corregge meglio i costumi il gastigo del vizio ed il premio della virtù*. Quì di premio di virtù non si favella, se l' autore non istimasse virtù la ribellione. Si tratta solo del gastigo del vizio. Rachele enunciata come prostituta, *ramera*, avara, ambiziosa, danne-

vole allo ſtato, merita la morte; nè può eccitare la compaſſione *tragica*, ma quella ſoltanto che detta l' umanità per gli rei che vanno al patibolo. Per convenire alla tragedia ſi dovea rendere meno odioſa ſenza laſciarla impunita. Queſta è la differenza che paſſa tra una vera eſecuzione di giuſtizia ed un evento eſpoſto ſulla ſcena tragica. L' eſecuzione reale laſcia il fatto com' è: la teatrale l' accomoda al fine. Il poeta dee maneggiarlo in guiſa che il perſonaggio deſtinato a commuovere ſi renda degno di pietà, affetto ammeſſo come naturale all' uomo ed opportuno a metter l' animo in agitazione per diſporlo a ricevere l'ammaeſtramento che è l' oggetto morale della poeſia. Rachele (eccetto la gioventù e la bellezza) non ha qualità veruna che faccia ſoſpirare per la di lei morte. Il Diamante in queſta medeſima guiſa dipinſe la ſua Rachele, ed il ſig. Huerta calcandone le orme ſi diede un vanto non vero dicendo eſſer tal *piano un ſuo ſiſtema particolare*. Aggiugnerò che la Rachele del Diamante deſta più della moderna la tragica compaſſione, perchè, oltre a' nominati motivi della gioventù e della bellezza, Diamante poſe accanto a Rachele nel fatale iſtante il canuto ſuo padre, il quale maltrattato da' ſollevati ne aumenta l' infelicità, e la rende più compaſſionevole. Non ſolo dunque la *Rachele* del ſig. Huerta manca d' invenzione, perchè ne

pre-

preſe la traccia tutta dal Diamante (1), ma anche cede alla *Judia de Toledo* per tale arte adoperata nella di lei morte e per l'uguaglianza del carattere di Alfonſo. In ricompenſa di quanto Huerta ha tolto al Diamante egli ha ſtimato di eſcludere la *Judia de Toledo* dalla collezione che finalmente ha eſeguita del *Teatro Spagnuolo* (2).

(1) L'ab. Andres ha creduta originale la *Raquel* del ſig. Huerta, non ſapendo per avventura che egli altro non fece che verſificare in nuova forma la *Judia de Toledo*, nella guiſa che il ſig. Sebaſtian y Latre verſeggiò di nuovo la *Procne y Filomena* del Roxas; nè vi ſi dee notare altra differenza ſe non che l'Aragoneſe ingenuamente ne prevenne il pubblico, ed Huerta l'ha diſſimulato.

(2) Queſta collezione che abbraccia 35 favole, oltre della ſua *Rachele* e delle ſue traduzioni, non è nè ragionata, nè completa, nè ſcelta. Non ragionata perchè nulla addita nè degli errori nè delle bellezze de i drammi: non completa perchè non poche altre doveano inchiudervisi: non iſcelta, perchè alcune hanno in eſſa avuto luogo ſenza merito particolare. Chi avrebbe (diamone un eſempio) omeſſa nelle favole dette *eroiche* o la *Judia de Toledo*, o *Dar la vida por ſu Dama*, o *los Amantes de Teruel*, le quali ſempre riempiono di ſpettatori le ſcene ſpagnuole, per eleggere *Eco y Narciſo* nojoſa favola mitologica di Calderon che più non ſi recita?

La superiorità della *Raquel* moderna sopra l'antica consiste nella versificazione che non è senza dolcezza, nello stile eccetto ne' passi dove degenera in gongoresco, e nella regolarità che però si trova ancora nelle riferite tragedie di Montiano, di Cadahalso, di Moratin, di Ayala, di Sedano ec. (1).

Il

(1) Ne' due tometti delle *Opere Poetiche* del sig. Huerta si vede incisa Rachele moribonda coll' ozioso Ruben che col pugnale alla destra stà aspettando colla sinistra sotto il mento che venga Alfonso e l'uccida. Questo rame è animato dal seguente distico dell' autore:

Plebs ferro me sæva petit; peregoque libenter
Carnificis docta sic mage pulcra manu.

Il lettore non ne può comprendere il pensiero: Rachele (egli dirà) non può morir di buon grado, nè per l' esperta mano del boja divenir più bella. Ma eccone il comento. L' incisione del rame fu opera di *Don Isidro Carnicero*, e l'autore volle fare una puerile allusione al di lui cognome *Carnicero* scherzando sulla parola *carnifex* con darle un doppio erroneo significato. *Carnicero* in castigliano dinota ciò che i Latini dicono *lanio*, e gl' Italiani *macellajo*. Huerta voleva che *carnifex* destasse l'idea *di boja* insieme e di *macellajo*, di boja per adattarsi alla morte di Rachele e di macellajo per alludere al nome dell' incisore. Ma *carnifex* in latino significa solo il *verdugo* dell'idioma castigliano ed il

ma-

Il sig. Huerta ha voluto ancora rifare la *Venganza de Agamemnon* del maestro Perez de Oliva che era in prosa, scrivendola sul gusto del Bermudez con ottave, odi, stanze e con ogni sorte di versi rimati, ed anche con assonanti. Egli nell' azione dietro del Perez seguita Sofocle facendo riconoscere Oreste per mezzo dell' anello. L'autore in una *nota* coll' usata sua modestia si vantava di correggere Sofocle per far che *quedase con menos impropriedades*, cioè che rimanesse spoglio della maggior parte delle improprietà. Per conseguirlo bisognava in prima ch'egli sapesse quali improprietà appartenessero a Sofocle e quali a' suoi traduttori; di poi ch' egli avesse giuste idee delle proprietà convenienti al greco argomento che prese a rimpastare. Egli in prima tratto tratto ingigantisce le idee semplici, naturali e patetiche dell' originale: ne perde le bellezze del coro senza rimpiazzarle in verun modo: rende la favola pesante colla nojosa lunghezza de' ragionamenti: per troncarne le *improprietà* rimoderna alcune usanze e ne aggiugne altre nuove inescusabili. Che utile cambiamento è quello d' introdur-

manigoldo dell' italiano; nè mai nella lingua degli Orazj e de' Tullj significò il bottegajo di un macello, come significa *carnicero*.

re una *cassa* capace di un cadavere intero da portarsi sugli omeri de' Greci alla guisa de' becchini, invece di lasciarvi l' urna antica che conteneva le ceneri di un estinto, e che poteva portarsi in mano, come rilevasi da Aulo Gellio nel parlar di Polo e dall' istesso Sofocle (1)? Che miglioramento è quest' altro di far che nasca in iscena e si proponga da Cillenio il pensiero di fingere l' arca che ha da contenere un peso proporzionato ad un corpo morto, quando Sofocle provvidamente suppone questi preparativi già fatti prima di capitare Oreste coll' ajo in Micene? Perchè non imitare la vivacità dell' originale nella riconoscenza di Oreste in vece di raffreddarla con fanciulleschi enigmi? Chi sei? dice l' Elettra

(1) Sofocle fin dalla prima scena fa dire ad Oreste, *torneranno portando nelle mani* (χεροιν) *una picciola urna di bronzo, fingendo che contenga il mio corpo bruciato e ridotto in cenere*. E nella scena della riconoscenza Elettra indirizzando la parola ad Oreste che crede morto, dice, come io traduco,

Vieni pondo ben lieve in picciol vaso,

che picciol vaso significa quell' εν σμικρῳ κυτει, e non già un *atabud* o cataletto come viene tal passo deformato dal miglioratore Huerta.

tra dell' Huerta; ed il di lui Oreſte riſponde a maniera di oracolo,

Un hombre ſoy que en ſu ſepulcro ſulca los mares de fortuna.

Così ſi ſarebbe ſpiegato Gongora nel colmo del delirio, e così ſi è ſpiegato il di lui ammiratore Huerta, il quale apparentemente fece il cambiamento dell' urna in *atahud* per mettere in bocca di Oreſte l' indovinello, *io ſono un uomo che nel mio ſepolcro ſolco i mari della fortuna*. Sofocle poi ſi era guardato dall' avventurare in faccia all' uditorio Clitenneſtra moribonda; ed il ſig. Huerta ve la ſpinge ſenza perchè, e fa che declami ſola venti verſi, e poi ſe ne torni dentro ancor ſenza perchè. Ora quando in argomenti sì rancidi e trattati bene da più centinaja di poeti non ſi ſanno combinar nuove ſituazioni patetiche che formino quadri terribili alla maniera de' Michelangeli, quando ſi hanno da riprodurre con nuovi ſpropoſiti, perchè eſporſi a far di ſe ſpettacolo col paragone? Huerta ha pur tradotta la *Zaira* che noi non abbiamo letta; e ci auguriamo ch' egli ne abbia tolte le improprietà meglio che non ha fatto nell' *Agamennone* di Sofocle (1).

(1) Il ſig. Andres diſſe di tal fatica di Huerta

Si ſono in Madrid compoſte altre tragedie ma non rappreſentate. Don Lorenzo de Villaroel marcheſe di Palacios pubblicò *Ana Bolena* ed il *Conde Don Garcia de Caſtilla* lodate dal ſig. Huerta, ma da me non lette a cagione del mio paſſaggio in Italia. Eranvi pure rimaſte inedite il *Pelagio*, l'*Eumenidi*, i *Due Guſmani*. Altre ne pubblicarono Bazo, Quadrado, Guerrero, Segano, Ibañez deriſe al pari del *Paolino* de Anorbe y Corregel e della *Briſeida* muſicale di Don Ramòn la Cruz (1).

Qualche traduzione delle tragedie franceſi uſcì dopo il *Cinna* del Pizzarro Piccolomini. L'*Atalia* del Racine tanto ſpregiata dal ſig. Huerta fu ottimamente tradotta da Don Eugenio Llaguno y Amirola e pubblicata

ta ſull' *Agamennone* ch' egli *volle far guſtare a' ſuoi le bellezze del Greco teatro*. Dovea dire *l' argomento*, perchè qual bellezza greca vi ha egli traſportata in vantaggio del moderno teatro? Ma l'argomento ſteſſo già era ſtato renduto noto per la traduzione del Perez.

(1) Il medeſimo ſig. Andres rigido inveſtigatore del perfetto a ſegno che in Italia non trova altra buona tragedia che *la Merope*, non ſi è dimenticato di tutte le infelici tragedie caſtigliane ſinora deſcritte. Egli nè anche ha tralaſciati i componimenti geſuitici fatti rappreſentare nelle loro ſcuole, *Filottete*, *Gionata*, *Giuſeppe*, *Sancio d' Abarca*.

cata nel 1754 verſeggiata in endecaſillabi ſciolti interrotti da qualche rima arbitraria. Un' altra *Atalia* uſcì in Portogallo col nome di *Candido Luſitano*, ſotto di cui ſi occultò in più opere pubblicate nel 1758 il dotto P. Freire prete dell' Oratorio, premettendovi un' erudita diſſertazione in cui additò le bellezze di quell' originale che Huerta ſtimava componimento cattivo di un *imbecille*. Pietro de Guzman duca di Medina Sidonia mancato nel 1778 pubblicò nel 1768 una buona verſione dell' *Ifigenia* del medeſimo Racine che per Huerta è così dozzinal poeta; e nel 1776 fece imprimere la ſua verſione del *Fernando Cortes* di Aleſſio Piron.

Rimane a parlare di tre eſgeſuiti ſpagnuoli tra noi traſpiantati, i quali hanno ſpeſo onoratamente il loro ozio in comporre tragedie in italiano, cioè dell' ab. Don Giovanni Colomès Catalano, Don Emmanuele Laſſala Valenziano e Don Pietro Garcia de la Huerta fratello dell' autore della *Raquel*.

Il ſig. Colomes nel 1779 pubblicò in Bologna il ſuo *Marzio Coriolano*, argomento trattato ſenza regolarità dal Shakeſpear e dal Calderòn, e languidamente da altri. Non è tanto la ſterilità che lo renda ſcabroſo a maneggiarſi, quanto l' impoſſibilità di combinare veriſimilmente in un giorno e in un luogo la ſtrettezza di Roma aſſediata da' Volſci, e l' anguſtia di Marzio com-

combattuto dalla vendetta e dalla madre. Chi vuole ſpaziarſi ſullo ſtato di Roma, è coſtretto a rendere Marzio inviſibile, come fece nella ſua tragedia il noſtro Cavazzoni Zanotti. Chi vuol trattare dell' infleſſibilità di Marzio eſpugnata da Vetturia, troverà ſterile la materia per cinque atti. Non ſo però perchè non ſi è cercato di trattare in ſoli tre atti il contraſto dell'amor filiale e della vendetta nel cuor di Marzio, colla funeſta vittoria del primo che cagiona la di lui morte. Il Colomès ha unito lo ſtato di Roma, la vittoria di Vetturia, la morte di Coriolano, ma ne riduce l'azione ne' contorni di Roma ora nel campo Marzio, or nel tempio di Marte, or nel campo de' Volſci, e tutta la reſtringe con qualche violenza nel tempo preſcritto dal veriſimile. Eſſa incomincia da un punto lontano, trattenendoſi i Romani ne' Comizj ſenza punto ſapere dell'invaſione de' Volſci, i quali hanno già eſpugnata Lavinio, cacciati i coloni Romani da Circe, Trebbia, Vitellia e Poluſca, dilatati i proprj confini ſino al Tebro. Si reſtringono poi troppe coſe in un giorno, dovendoſi fare accampare i Volſci, dar luogo a una tregua, ſuperare il Gianicolo, tramarſi una congiura contro Marzio dichiarato dittatore, romperſi la tregua, venirſi a un altro fatto d'armi, alleſtirſi barche e legni per paſſare il Tevere, farſi due abboccamenti colla madre, una

una zuffa nel campo Volſco, ſeguir la morte di Tullo, la ſortita de' Romani, la fuga de' Volſci, l' ucciſione di Coriolano. Contuttociò lodevoliſſimi ſono gli sforzi dell' autore per averla ſcritta con felicità in un linguaggio ſtraniero. E chi oſerebbe far motto di qualche ſquarcio proſaico, di alcun verſo duro, di ſentimenti ſpiegati men preciſamente? Queſto è il caſo in cui l' indulgenza è giuſtizia. Accennerò anzi con piacere qualche tratto pregevole. Nell' atto I ſi nota una felice imitazione di un penſiero del Metaſtaſio. Zenobia dice,

Salvami entrambi,
Se pur vuoi ch' io ti debba il mio ripoſo,
E ſe entrambi non puoi, ſalva il mio ſpoſo.

Vetturia nel *Marzio* dice,

Ad una madre
Tu ridona il ſoſtegno, e con la patria,
Se puoi, lo riconcilia; ma rammenta,
Che di Roma ſei padre. Salva entrambi,
Ma ſe il figlio non puoi, Roma almen ſalva.

Patetico è il diſcorſo del ſacerdote nell' atto III: felice l' immagine che Volunnia rappreſenta a Marzio di ſe ſteſſo poſſeduto da' rimorſi nel caſo che trionfaſſe di Roma:

gra-

grave la seconda scena dell' atto V, in cui Vetturia espugna la durezza del figlio: buone imitazioni del Tasso si scorgono nella scena *6* descrivendosi la rotta de' Volsci: interessante in fine l'ultima scena per la morte di Coriolano.

Del medesimo sig. Colomès è l' *Agnese di Castro* uscita in Livorno nel 1781. La *Castro* del Ferreira, come ha già osservato il leggitore; copiata poi dal Bermudez e peggiorata (1), è la sorgente delle Agnesi posteriori. La Cerda ed altri Spagnuoli la trasformarono in un mostro tragicomico. La Mot-

(1) *La tragedia del Bermudez* (scrisse il Colomès) *è per gli Spagnuoli quello che è in Italia la Sofonisba, ed ha le virtù di* questa ed *i suoi difetti*. Con pace di questo letterato ch' io pregio, io veggo troppa distanza tralla *Sofonisba* e la *Nise*, e tra il Bermudez e 'l Trissino. Il Bermudez fu un plagiario convinto, il Trissino inventore del suo dramma: il primo peccò nelle unità, il secondo insegnò all' Europa la greca esattezza: il primo formò un atto quinto assai freddo ed insipido, il secondo riuscì più interessante appunto nello scioglimento: il primo intepidì la passione di Don Pietro colle affettate espressioni, il secondo è tutto semplicità e verità: il primo posteriore a tanti altri moderni tragici pure ebbe bisogno di copiare la favola ed i pensieri del Ferreira, il secondo non si formò che su i Greci, e fu di esempio a tutte le nazioni moderne nel far risorgere la tragedia.

Motte ne fece la felice sua *Inès*. Apostolo Zeno trasferendola ad un' altra nazione ne compose il melodramma *Mitridate*. Più felicemente si allontanò dalle altrui vestigia il Metastasio nel *Demofoonte*, il quale mette capo ancor più nell'*Edipo* di Sofocle e nella *Semiramide* del Manfredi, che nella *Inès*. Il sig. Colomès ha seguita l'*Inès* del La Motte nelle principali situazioni e nello scioglimento, benchè non lasci nobilmente di rendere giustizia alla bella produzione del Cesareo Poeta. La sostanza dell' *Inès* e dell' *Agnese* è la stessa, variando solo in alcune circostanze. Ciocchè nella tragedia del La Motte opera la regina, viene in questa del Colomès eseguito dal siniscalco del regno; ma i motivi che agitano la regina sono assai più attivi, perchè concernono direttamente la persona di Agnese per cui viene rifiutata la propria figlia; là dove l' odio di Alvaro è contro Ferdinando, e non contro la di lui sorella. La parola data da Alfonso al re di Castiglia cagiona in ambedue i drammi il pericolo di Agnese e la ribellione del principe. Ma il carattere di Alfonso nella favola francese è di un padre sensibile che ama il valore del figliuolo, benchè sia disposto a punirlo, nè il Poeta Cesareo ha calcato diverso sentiero nel *Demofoonte*; là dove il Colomès fa nascere perturbazioni meno tragiche col formare il suo Alfonso severissimo per natura, poco sensi-

bile

bile agli affetti di padre e prevenuto contro del figlio. Il ſecreto delle nozze occulte ſvelato al re forma una ſcena intereſſante dell' atto V dell' uno e dell' altro dramma. Ma nel franceſe fa un effetto più grande, perchè l'arcano ſi è conſervato ſolo tra il principe e la conſorte, e biſogna dire a gloria di Metaſtaſio che è maggiore ancora nel *Demofoonte*, perchè la ſola neceſſità lo ſtrappa dalla bocca di Timante per ſalvar Dircea dal ſacrifizio. Nel dramma del Colomès però in prima non è sì preſſante la neceſſità di ſvelare il ſecreto alla regina fin dal principio, e poi ne reſtano di mano in mano inſtruiti molti perſonaggi. Nel dramma franceſe al racconto d' Inès il re ſi commuove, la perdona, la riconoſce per moglie del principe e abbraccia i nipoti; ed il ſig. Colomès ſi è bene approfittato di queſta bella ſcena. Il veleno appreſtato ad Agneſe dalla regina, il quale rende inutile il perdono da lei ottenuto, e le toglie la vita, è ritrovato dell' autor franceſe, che gli è ſtato rubato da più moderni tragici dozzinali, ma che non parmi ch' egli doveſſe a veruno nè gli è ſtato ſuggerito dalla ſtoria della Caſtro. Era dunque più bello che il Colomès dopo di averlo traſcritto lo riconoſceſſe dal ſig. La Motte, che dire con poca gratitudine che *per neceſſità dell' azione ha dovuto incontrarſi con lui*. Una nobile ingenuità avrebbe accreſciuto il di lui merito di aver abbel-

bellito queſto colpo con nuove acconce eſpreſſioni. La ſteſſa iſtorica imparzialità che ci obbliga a tal confronto, ci fa dire che il Colomès ha preſtato a queſt' argomento nuove bellezze. Tale ci ſembra la voce ſparſa ad arte dal falſo Alvaro della finta morte del re, per leggere nell' animo del principe, e per aſſicurarſi che Agneſe ſia da lui amata. Per lo ſtile laſcia rare volte di eſſer grave, ed il patetico n' è ben ſoſtenuto, e con paſſi armonioſi e robuſti compenſa certe eſpreſſioni che parranno intralciate, più proſaiche e meno preciſe e vibrate. Debbo pur anco far notare che la ricchezza, l' energia e la maeſtà della lingua italiana e le maniere uſate da' noſtri gran poeti, danno all' *Agneſe* un certo che di più grande che manca al cattivo verſeggiatore La Motte. Pieno di poetica vivacità non iſcompagnata dalla paſſione è il racconto che fa Agneſe alla regina nell' atto II; quanto la ſteſſa *Agneſe* dice nell' atto V è parimente eſpreſſo con verità ed affetto; chiama l' attenzione la di lei parlata al re quando ſcuſa il principe. In ſomma il ſig. Colomès con iſcelta più felice in queſta ſeconda tragedia ha data al teatro un' *Agneſe* non indegna degli ſguardi degli eruditi, e la Spagna dovrebbe gloriarſene come la più regolare ed appaſſionata uſcita da un ſuo figlio, e deſiderare che foſſe ſtata ſcritta in caſtigliano. Si rileva da una lettera dell' autore

tore al sig. Pignatelli ch' egli avrebbe accompagnata l' *Agnese* con altre due tragedie, se la sua salute gli avesse permesso di *aggiugnere l' ultima lima al suo lavoro*.

Uscì nel 1779 in Bologna l' *Ifigenia in Aulide* dell' ab. Lassala, che nel dedicarla alla contessa Caprara descrive l' invenzione del pittore Timante di dipingere Agamennone col volto coperto. Ma Timante posteriore a Polignoto che fioriva verso l' olimpiade XC, non fu l' inventore di tal ripiego che appartiene all' istesso Euripide nato l' anno primo dell' olimp. LXXV (1). Nocque al sig. Lassala la scelta di un argomento incapace di migliorarsi dopo di Euripide e Racine, i quali a' posteri non lasciarono se non l' alternativa o di copiarli o di traviare. Egli debbe a questi originali la semplicità, l' orditura, lo scioglimento e le situazioni principali dell' azione. Sarebbe a desiderare che vi si fosse anche attenuto in certi passi. Il carattere di Menelao che pur nel Greco autore sembra in cer-

(1) Egli disse di Agamennone che *volse il capo indietro, pianse dirottamente, e si coperse gli occhi colla veste*.

. . . . κάμπαλιν ςρεψας κάρα
Δ' ακρυα προηγεν ὀμμάτων πεπλον προθείς.

certo modo incoſtante, nel Laſſala compariſce ancor più difettoſo. In prima egli è inoperoſo: ſi eſprime con baſſezza e villania col fratello: nel cangiamento che fa ſi dimoſtra ſtravagante, incongruente ed oppoſto a' ſuoi intereſſi. Il tragico Greco compensò il difetto accennato preſtando al ſuo Menelao diſcorſi lontani da' colori uſati dal ſuo imitatore Valenziano. Con più ſenno egli ad eſempio del Franceſe ſi ſarebbe dipartito dal Greco nello ſcioglimento, invece di adottarne la machina a' noſtri tempi non credibile. Si allontana poi il Laſſala dall' uno e dall' altro tragico nell' ozioſa ſcena 2 dell' atto II, in cui Achille *con gli occhi baſſi* dice alle principeſſe che *gode del loro arrivo* e che *non può trattenerſi* e parte. Sconcio e intempeſtivo e mal eſpreſſo e falſo è il ſeguente penſiero di Agamennone:

Nel criſtallo ſteſſo
Dinanzi a cui ordinando il crine ſparſo
L' arte accreſcea a ſua beltà ornamento,
Cercherò almen di te la fida immago
Impreſſa un dì, ma fuggitiva altrove
Sarà diſparſa, e cancellata ovunque
Eſſer ſolea.

Delicatezza e proprietà ſi deſidera anche nell' atto III nella ſcena di Clitenneſtra ed Achille. Lo ſtile manca di preciſione, di forza e di ſublimità, luſſureggia, ed enerva

i ſentimenti diſtendendoli. La frequente e non variata ſpezzatura del verſo ne toglie ogni armonia. La locuzione è proſaica talmente che ſcrivendoſi ſeguitamente non vi ſi diſtinguerebbero i verſi. Circa la lingua tutto ſi dee perdonare a uno ſtraniero che ſi ſtudia di coltivar quella del paeſe ove abita. Non per tanto ſi trova eſpreſſo con paſſione e felicità ciò che nell'atto IV dice Ifigenia al padre tratto dal greco, e ciò ch' ella dice ancora nella conchiuſione della 7 ſcena dell'atto V.

Don Pedro Garcia de la Huerta non ha preſo a tradurre o imitare favole ſtraniere, ma pieno dello ſpirito del fratello volle recare al noſtro idioma in verſi ſciolti la di lui *Raquel*, come egli dice,

Per la gloria di dare all' un germano
Dell' altro un ſegno di verace amore.

Egli, ad eccezione di aver ſoppreſſe le millanterie ſtomachevoli della prefazione dell' edizione matritenſe della *Raquel*, e rettificata alcuna delle varie eſpreſſioni falſe e gongoreſche che vi ſono, ſervendo al dovere di fedel traduttore non ha nella ſua copia nè alterata la traccia della favola originale, nè renduti meno ineguali e più congruenti i caratteri, nè dato più fondamento alla compaſſione tragica, nè corretti gli errori di ſto-

ſtoria, nè tutte caſtigate le intemperanze dello ſtile (1).

CAPO II

Commedie: Tramezzi.

I

Commedie.

QUanto più ſiamo perſuaſi della ſagacità dell' ingegno ſpagnuolo nel trovar nelle coſe il ridicolo, come altresì dell' eccellenza della ricchiſſima lingua di tal nazione che ſi preſta con grazia e lindura alle feſtive dipinture de' coſtumi, tanto maggior

(1) Queſto ſemplice giudizio portato ſulla verſione della *Rachele* non è ſtato punto alterato dopo di aver ſaputo che il ſig. *Don Pedro de la Huerta*, in non ſo qual ſua operetta ultimamente mandata a ſtampare in Madrid, abbia trattato il Signorelli con tutta l'animoſità e l'aſprezza fraterna. Noi annojati delle cicalate ſofiſtiche de' piccioli entuſiaſti apologiſti che ſacrificano all'amor di partito le arti e la verità, e turbano la tranquillità delle lettere con gli orrori e gl' impeti de' fazionarj, laſceremo per ora borbottare in pace queſt' altro eſgeſuita, e ci contenteremo per ſuo meglio di augurargli miglior guſto e minor villania e *ſpleen* del di lui fratello.

gior maraviglia ci reca il veder in quelle contrade sì negletta la buona commedia in questo secolo, in cui anco nel settentrione vanno sorgendo buoni imitatori di Terenzio, Machiavelli, Wycherley e Moliere.

Non possiamo rammemorare senza ribrezzo tra' comici scrittori nella prima metà del secolo altri che Giuseppe Cañizares sebbene motteggiato da' satirici del suo tempo come cattivo versseggiatore. Seguitando il sistema de' passati drammatici egli scrisse commedie sregolate ma dilettevoli per la buffoneria e prossime alla farsa. La farsa però non è mica opera spregevole o facile. L'esperienza giornaliera dimostra che per mille drammatici che tesseranno tragedie regolate ma insipide destinate a morire il dì della loro nascita, a stento se ne incontrerà uno che sappia comporre una farsa piacevole atta a resistere agli urti del tempo, come son quelle di Aristofane o di Moliere. Le favole del Cañizares da me vedute ripetere in Madrid sono: *el Honor dà entendimiento*, *el Montañès en la Corte*, *el Domine Lucas*. Nella prima si dipinge una specie di Cimone del Boccaccio, il quale non per amore ma per onore diviene scaltro, cangiamento che si rende verisimile per la durata dell'azione di più mesi. Nella seconda si fa una piacevole pittura locale della vanità degli abitatori delle Asturie, i quali si tengono per nobili nati, ed ostenta-

ostentano la loro *executoria* ossia carta di nobiltà in ogni incontro. Il titolo del *Domine Lucas* è tolto da una commedia di Lope de Vega che ebbe luogo nel *Teatro Spagnuolo* del Linguet; ma la favola del Cañizares è assai più piacevole, ed è la sola che con tal titolo comparisce su quelle scene. Il Domine Lucas è uno studente delle montagne Asturiane sommamente goffo ed ignorante, ed il di lui zio che esercita l'avogheria, non è meno ridicolo. Ha costui due figliuole, la prima delle quali vorrebbe dare a Don Lucas il quale però ama l'altra sciocca e semplice al pari di lui. Aumenta il ridicolo del carattere di Don Lucas il capriccio di voler fare esperienza di Leonora a lui promessa, e prega un suo amico che è di lei occulto amante, a fingere di amarla, e gliene dà tutto l'agio.

Il primo che abbia osato pubblicare in Ispagna una commedia senza stravaganze fu l'autore di una buona *Poetica Spagnuola* Ignazio Luzàn. Diede egli nel 1751 alla luce in Madrid sotto il nome del *Pellegrino* una giudiziosa traduzione in versi coll'assonante del *Pregiudizio alla moda* di M. La Chaussée intitolandola la *Razon contra la moda*.

L'avvocato Nicolàs Fernandez de Moratin già lodato fra' tragici si provò anche nel genere comico, e nel 1762 impresse la sua

Petimetra, nella quale, ad onta di una buona verſificazione, della lingua pura, e della di lui natural vivacità e grazia, riuſcì debole nel dipingere la ſua *Doña Geronima* e sforzato ne' motteggi, e cadde in certi difetti ch' egli in altri avea ripreſi. Ne ſcriſſe poi un' altra col titolo *El ridiculo DonSancho* che rimaſe inedita. Eſſendoſi compiaciuto l' autore di permettermene la lettura, vi ammirai pari armonia nella verſificazione e felicità di locuzione, ma parvemi priva di energia e d' intereſſe nella favola e nel coſtume.

Nel *Saggio teatrale* del ſig. Sebaſtian y Latre uſcì anche una riforma del *Parecido en la Corte*, in cui l' autore procurò di guardare le unità, ma non ritenne le grazie dell' originale,

Nel 1770 uſcì in Madrid una commedia intitolata *Hacer que hacemos*, cui noi potremmo dar il titolo di *Ser Faccendone*. L' autore a me ignoto ſi occultò ſotto il nome anagrammatico di *Don Tirſo Ymareta*. L' inazione di queſta favola ſi chiude in un giorno con particolare nojoſità. L' autore avea in mente un embrione accozzato di molti tratti ridicoli di un uomo che vuol moſtrarſi affaccendato, ma gli mancò la neceſſaria ſagacità nella ſcelta de' più teatrali, nel dar loro la dovuta graduazione, nell' incatenarli ad un' azione vivace, e nel preſta-

ſtare alla ſua commedia intereſſe e calore (1).

Tutte le altre favole pubblicate nella peniſola ſino a queſti ultimi anni ſono tali che ci rendono prezioſe le ſtravaganze del paſſato ſecolo. E quando mai nel tempo del Calderone venne fuori una favola più moſtruoſa del *Koulicàn* di un tal Camacho? Quando ſi videro più ſciocche fanfaluche di quelle che portano il titolo di *Marta Romorandina* moſtruoſità inſipidiſſime di trasformazioni e magie, che nella ſtate del 1782 per più di un meſe ſi recitarono con maraviglioſo concorſo ogni giorno? Quando ſi traduſſero ottimi drammi foreſtieri più ſcioccamente di quello che Don Ramòn La Cruz ed altri ſimili poetaſtri fecero del *Temiſtocle*, dell' *Artaſerſe*, del *Demetrio*, dell' *Ezio*, dell' *Olimpiade* deteriorate da per tutto e ſegnatamente imbrattate coll' introdurvi il buffone? Quando ne' ſecoli più rozzi d'ogni nazione ſi ſono poſte in iſcena favole più incondite di quelle rappreſentate in Madrid dal 1780 incluſivamente ſino al carnevale del 1782 della *Conquiſta del Perù*,

(1) Si lodano due commedie di queſti tempi *los Meneſtrales*, e *las Bodas de Camacho*; ma avendo mandato a chiederle a Madrid, nè eſſendoci ancor giunte, non poſſiamo darle a conoſcere nelle noſtre contrade.

rù, del *Mago di Aſtracan*, del *Mago del Mogol?* Io non ne nomino i meſchini autori per riſpettar la nazione; ma probabilmente eſſi troveranno ricetto nella *Biblioteca* del Sampere per morire in coro in ſiffatto ſcartabello, di cui in Iſpagna altri già più non favella ſe non che il proprio autore.

Gli ultimi anni però ſi ſono compoſte in Madrid quattro commedie, benchè non ſe ne ſia rappreſentata che una ſola, le quali meritano di conoſcerſi. Due di eſſe ſcritte ſin dal *1786* non hanno veduta la luce delle ſtampe; due altre ſi ſono impreſſe nel *1786* e *1788*.

Appartengono le inedite a Don Leandro Fernandez de Moratin di Madrid degno figliuolo del prelodato Don Nicolas da cui ha ereditato l' indole poetica, l' eleganza e la grazia dello ſtile, la dolcezza del verſeggiare e la purezza del linguaggio. S' intitola l' una *el Viejo y la Niña* (il *Vecchio e la Fanciulla*) e l' altra la *Mogigata*, che tra noi può intitolarſi la *Bacchettona*, trattando di una donna che ſi fa credere chiamata a monacarſi.

Un perverſo tutore (ecco il ſoggetto della prima) a condizione di non eſſere aſtretto a dar conto dell' amminiſtrazione de' beni d' Iſabella ſua pupilla che conta poco più di tre luſtri, la ſacrifica facendola ſpoſa di un vecchiaccio caduco, mal ſano, rantoloſo che ne ha paſſati quattordici, ed ha at-

ter-

terrate tre altre mogli. Ella amava un giovanetto suo uguale che era andato in Madrid, e per vincerla le vien dato a credere con false lettere ch' egli abbia colà preso moglie. Si conchiude l' ineguaglissimo matrimonio, e dopo due o tre settimane arriva l' amante e trova Isabella sposata a Don Rocco suo corrispondente, in casa di cui viene ad albergare. La virtù e la passione della fanciulla sono a cimento. Egli si determina a partire e gire in America. Ella sente il tiro di leva, sviene, e ripigliati i sensi obbliga Don Rocco con mille ragioni a consentire che vada a chiudersi in un ritiro. Questa commedia è nel buon genere tenero ed insinua l' avversione alle nozze disuguali di una fanciulla di quindici a venti anni con un vecchio che ne ha scorsi più di settanta. Il giudizio, la regolarità, la morale, la delicatezza delle dipinture, la versificazione e la locuzione eccellente, ne formano i pregi principali. Merita ben di essere dagli esteri conosciuta, singolarmente per le seguenti cose: per le piacevoli scene di Don Rocco col suo domestico Muñoz; per quelle d' Isabella col suo amante, e spezialmente per la 12 dell' atto I, e l' 11 del II; per l' angustia d' Isabella astretta dal vecchio a parlare all' amante mentre egli da parte ascolta ed osserva, che benchè non nuova produce tutto l' effetto; per quella in cui Isabella ode il tiro di leva del va-

scel-

ſcello nel quale è imbarcato l' amante; e finalmente per l' aringa eccellente d' Iſabella, in cui ſvela i ſecreti del ſuo cuore al marito, deteſta l' inganno del tutore, aſſegna le ragioni di non aver ella parlato chiaro, rifondendone la cagione all' educazione che ſi dà alle donne onde ſi avvezzano alla diſſimulazione. Piacemi di tradurre per ſaggio buona parte della dilicata ſcena 11 dell' atto II:

Iſab. *Vien gente... oimè! Deſſo è che viene!*
io vado...
Miſera che farò? Veder nol voglio.
Gio: *Iſabella?* Iſa. *Se amore o gentilezza*
Quì vi ſcorge, o ſignor, per congedarvi,
Il ciel vi guardi e vi conducà (aimè!)
Gio: *A dirti io vengo ſol...* Iſa. *Sì che ten*
vai,
Lo ſo: va pur, te lo conſiglio io ſteſſa,
Vanne crudel: ſe hai tu valor baſtante
Per eſeguirlo, anch' io, ſe pria non l' ebbi,
Tanto or ne avrò per affrettar co' prieghi
L' infauſto iſtante: Gio: *Ah che non ſai*
qual pena...
Iſa: *Eh sì, quanto io ti debba io non ignoro,*
So... parti, fuggi, laſciami morire..
Ma infin ten vai? ma certo è dunque?
è certo?
Dopo un sì fido amor, dopo tant' anni,
Dopo tante ſperanze, ecco qual premio
Ci preparò la ſorte! Ah l' amor mio

Ciò

Ciò meritò? Gio: *L' ho meritato io forse?*
Ingrata donna e che facesti mai?
Per te, per te ... tu la cagion tu sei
D' ogni tormento mio! Qual fu la tua
Facilità crudel! Dunque ha potuto
In breve ora un rispetto una violenza
Astringerti a disciorre il più bel nodo
Fatto per man d' amor, dal tempo stretto?
Oh tempo! oh lieti dì! te ne rammenti?
Ti rammenti, Isabella ... Isa. *Io vengo meno ...*

Gio: *Quando di nostra sorte appien contenti*
D' un innocente amor dolci gustammo
E teneri momenti! La strettezza,
Il concorde voler, l' etade, il genio,
Gli scherzi, i finti sdegni ... Isa. *Ah tu m' uccidi!*

Gio: *Un motto, un guardo tuo, qualche sospiro*
Era de' voti miei gloria e misura.
Tutto è finito! S' io t' amai, se un tempo
Ci amammo, un' ombra or ne rimane, un sogno.
D' un vil cedesti agli artifizj indegni!
Vana illusione e gelosia fallace
In te si armaro del mio amore a danno!
Fralezza femminile! Isa. *Il cuor mi scoppia;*
Tardi ne piango. Gio: *Tardi, è ver; la morte*
Terminerà il mio male. Isa. *Il ciel nol voglia.*
Io, sì, ne morirò, che in me non sento

Va-

Valor per tante pene ; ahi ſventurata !
Gio: *Addio mio ben , non ci vedrem più mai,*
Lungi da te cercherò climi ignoti.
Tu la memoria almen di tanto affetto
Serba , mia cara ; altro da te non bramo.
Amami , penſa a me ; forſe riſtoro
Troverò al mio dolore , immaginando
Che una lagrima almen , qualche ſoſpiro
Potrò coſtare alla beltà che perdo !

Più piacevolezza , più forza comica ſcorgeſi nella *Mogigata* , i cui caratteri ſebbene non tutti nuovi veggonſi delineati con circoſtanze proprie a ſvegliare l'attenzione perchè tratte con garbo dal puro teſoro della natura . Due coppie di perſonaggi diſſimili, cioè due fratelli e due cugine in continuo contraſto , danno acconcio riſalto non meno alla moralità che al ridicolo . Nè due fratelli vedeſi l'immagine degli *Adelfi* di Terenzio . Don Martino ſimile a Demea burbero , difficile , avaro , intrattabile , rileva la ſua figliuola Chiara con tanta aſprezza che ne altera l'indole e la rende falſa e bacchettona . Don Luigi ſimile a Mizione nella dolcezza ma con più ſenno indulgente , e più felice ancora nel frutto delle ſue cure paterne , educa la ſua Agneſe con una oneſta libertà , la forma alla virtù , alla ſincerità, alla beneficenza . Trionfa la gioviale ragionevolezza di Don Luigi e l'amabile franchezza di Agneſe al confronto dell' aſpro e

te-

tetro umore di Don Martino e dell' ipocrisia di Chiara. Ma questi caratteri disviluppandosi con maestrevole economia lasciano alla bacchettona il posto di figura principale nel quadro ossia nell' azione che consiste nel discoprimento della di lei falsa virtù e santità, per mezzo di un tentato matrimonio clandestino. Discostandosi questa favola dalla precedente nella sola specie ne conserva i pregi generali della buona versificazione, del buon dialogo, della regolarità, della grazia e del giudizio. Lodevoli singolarmente nell' atto I sono: la prima scena in cui si espone il soggetto, si dipingono i caratteri, e si discopre con senno la sorgente della simulazione di Chiara: le due seguenti ove si manifesta il carattere leggiero, stordito e libertino di Claudio · gli artifizj dell' astuto Pericco propri della commedia degli antichi ed accomodati con nuova grazia a' moderni costumi Spagnuoli. Anima l' atto II un colpo di teatro che rileva l' ipocrisia di Chiara e la vera bontà di Agnese, perchè quella, per discolparsi di un suo errore, all' arrivo di suo padre prende il linguaggio melato degl' ipocriti e fa credere colpevole la cugina. Nell' atto III son da notarsi le seguenti cose: un altro colpo di bacchettona allorchè Chiara parlando delle sue nozze clandestine con Pericco, si accorge che viene il padre, e senza avvertirne il servo muta discorso, dicendo, *io volea mettermi tralle*

cap-

cappuccine per meritare con una auſterità maggiore più glorioſa corona, ma biſogna obedire al padre: la ſcena in cui Don Luigi vorrebbe che ella ſi fidaſſe di lui e gli diceſſe ſe inclini allo ſtato conjugale, ed ella punto non fidandoſi continua ſempre col tuono di bacchettona: l'artificio con cui ſi prepara lo ſcoglimento colla mutazione che fa un parente del ſuo teſtamento. Egli volea laſciar Chiara erede del ſuo, ma ſapendo che ſi faceva religioſa, fa la ſua diſpoſizione a favore di Agneſe e muore. Ciò forma la diſperazione ed il caſtigo dell' avido Don Martino, di Claudio e di Chiara. Tutto per eſſi è ſconcerto, amarezza, diſperazione, quando Agneſe pietoſa e magnanima intercede per la cugina da cui era ſtata offeſa, promette di rinunziarle i beni ereditati per non laſciarla cadere nella miſeria, e la riconcilia col padre. Queſto ſcioglimento intereſſante è accompagnato da una felice eſecuzione. Noi ne tradurremo ſoltanto uno ſquarcio. *Vada* (dice della figlia l'irato Don Martino) *vada da me lontana, viva infelice, ſappia a quante diſgrazie la ſoggetta il peſſimo ſuo procedere.* Ma Agneſe in queſta guiſa eſprime i benefici ſuoi concetti:

No non fia mai che la diſgrazia io vegga
Di mia cugina, e non la ſenta io ſteſſa
Nel più vivo del cuore. Amato Padre,
Poi-

Poichè appreſi da te le altrui ſventure
A deplorar, ed a moſtrar con fatti
Non con parole una pietà verace,
Concedimi (e ben ſo che me'l concedi)
Ch' io le porga la man: miſera, errante,
Abbandonata io la vedrò, nè ſeco
Dividerò i miei beni? Ah no, deteſto
Una ricchezza ſterile che il numero
Degli oppreſſi non ſcemi. Oggi aſſicuri
Legittimo contratto in ſuo favore
Quanto a lei cedo: un generoſo ampleſſo
Del padre ſuo i dubbj miei diſgombri,
E a tutti il ſuo perdon renda la calma.
Deh piaccia al ciel, cugina, che tu vegga
Dal ſincero amor mio raſſicurata
La tua felicità, giacchè vi prende
Tanta parte il mio cuor, ch' eſſer non voglio
Felice io ſteſſa, ſe non ſei tu lieta.

Queſte due commedie bene ſcritte di un giovane poeta pieno di valore e di ſenno, le quali ſecondate potrebbero formare una fortunata rivoluzione nelle ſcene iſpane, non ſi ſono accettate da' commedianti di Madrid. Io converrei ſeco loro per la ſeconda fino a tanto che l'autore non vi *ſfumaſſe* certe tinte d'ipocriſia troppo riſentite, onde per altro ben s'imita l'abuſo che fanno i falſi divoti delle pratiche e dell'eſpreſſioni religioſe. Ma perchè intanto non rappreſentar la prima? Ciò che in Italia nuo-

cono

cono alle belle arti le mignatte periodiche e gli ſcarabocchiatori di ciechi *Colpi d' occhio*, nuoce all' avanzamento del teatro ſpagnuolo la turba degli apologiſti ed il *Poetilla* che tiranneggia i commedianti nazionali.

Le altre due commedie impreſſe appartengono a Don Tommaſo de Yriarte autore di altre note produzioni letterarie. S' intitolano *el Señorito Mimado*, oſſia la *Mala Educacion*, e *la Señorita Mal-criada*, impreſſe nelle opere dell' autore, e poi ſeparatamente nel 1788, argomenti felicemente ſcelti per inſtruire e dilettare.

La prima ſi rappreſentò in Madrid nel *Coral del Principe* nel 1788, e piacque. La dipintura di un giovane educato con moine e carezze ſenza verun freno da una madre debole e compiacente, e creſciuto ſenza virtù e abbandonato alla leggerezza e al libertinaggio, dovè intereſſare per gli effemminati sbalorditi originali di tal dipintura, i quali abbondano nelle ſocietà culte e numeroſe. I caratteri di Don Mariano mal educato, della Madre che chiama amor materno la cieca ſua condiſcendenza, di Donna Monica venturiera che ſi finge dama e ſerve di zimbello in una caſa di giuoco, ſono comici ed eſpreſſi con verità e deſtrezza. Conveniente è quello di Don Criſtofano tutore e zio del *Signorino accarezzato*, che ſi occupa a riparare gli ſconcerti della famiglia. Sono figure ſubalter-

terne ed alcuna volta fredde D. Flora, D. Alfonso, e D. Fausto. D. Taddeo *trapalon* che esce una sola volta nell'ultimo atto; è un ritratto degli antichi *sicofanti*. La favola consiste nel discoprimento e nella punizione di D. Monica e nell'esiglio di D. Mariano per essere stato sorpreso in un giuoco proibito, che porta in conseguenza il dolore della madre ed il matrimonio che non interessa di Flora con Fausto. L'azione è condotta regolarmente, con istile proprio della scena comica, e colla solita buona versificazione di ottonarj coll'assonante. Alcuno troverà soverchie le operazioni della favola nel periodo che si racchiude dall'ora di festa all'annottare. Il *trage de por la mañana* di D. Mariano indica ch'egli venga a casa prima dell'ora del pranso; e se egli non ha desinato in sua casa, non faceva uopo dirsene un motto? La venuta di D. Monica nell'atto III in casa di D. Cristofano dopo essere stata ravvisata per una ostessa Granatina, sembra poco verisimile, e con un solo di lei biglietto poteva invitarsi D. Martino al giuoco e rimettergli si le lettere falsificate di Fausto e Flora. Soprattutto vi si desidererà più vivacità, ed incatenamento più necessario ne' passi dell'azione. Noi facciamo notare tralle cose più lodevoli di questa favola le origini della corruzione del carattere di D. Mariano indicate ottimamente nella 2 scena del-

l'atto I: la di lui vita ozioſa deſcritta da lui ſteſſo in pochi verſi nella 7 del medeſimo atto (1): l'incontro comico della 13 dell'atto II di D. Monica dama riconoſciuta per Antonietta di Granata ed i di lei artificj per iſmentir D. Alfonſo.

Gettata ſul conio della precedente è la *Señorita Mal-criada* impreſſa e non rappreſentata, in cui ſi deſcrive una fanciulla ricca guaſta dall' educazione di un padre ſpenſierato, come nell' altra è una madre tale che corrompe il coſtume del figliuolo; vi ſi vede una D. Ambroſia vedovetta trincata di dubbia fama, che alimenta nella *Pepita* capriccioſa, impertinente, intollerante, tutte le diſſipazioni della gioventù ſenza coſtu-

(1) *Voi non ſapete vivere*, egli dice a Fauſto, *ſiete ſchiavo del voſtro impiego*. Aggiugne:

No ſeñor, la libertad . . .
Por eſo, quando ha dicho algo
Mi madre ſobre buſcarme
Deſtimo, ſe lo he quitado
De la cabeza . . . La vida
Es corta. Se paſa un rato
De paſeo, otro de juego,
Quattro amigos, el teatro,
Algun baile, la tertulia,
Tal qual partida de campo;
Y uno gaſta alegramente
Lo poco que Dios le ha dado.

ſume, e fomenta la di lei ſconſigliata propenſione per un vagabondo ciarlatano; come nell'altra favola D. Monica contribuiſce alla ruina di D. Mariano; D. Eugenio onorato cavaliere che ama *Pepita* e vorrebbe correggerne i difetti, equivale all'innamorato Fauſto: D. Baſilio che fa riconoſcere nel finto Marcheſe un vero truffatore di meſtiere, corriſponde a D. Alfonſo, per cui è ſcoverta la falſa dama dell'altra favola. Il viluppo e lo ſcioglimento di queſta è fondato, come nella precedente, nell'artificio di due finte lettere. La critica che tende alla perfezione delle arti, potrebbe ſuggerire che meglio forſe riſalterebbero gli effetti della peſſima educazione di *Pepita*, ſe la di lei Zia ſi moſtraſſe meno pungente in ogni incontro, e D. Eugenio innamorato meno nojoſo, che oſtenta ſempre una morale avvelenata da un'aria d'importanza e precettiva; che egli non dovrebbe continuare nè a moralizzare nè a corteggiar *Pepita* promeſſa ad un altro, a cui il padre ha già contati diecimila ſcudi per le gioje: che *Pepita* in tali circoſtanze non dovrebbe nell'atto II innoltrarſi in una lunga e ſeria conferenza deliberativa col medeſimo e con la Zia: che il carattere di Bartolo portato a tutto ſapere e tutto dire non dovrebbe permettergli di tacer come fa in tutta la commedia l'importante ſecreto della finta lettera poſta di ſoppiatto in taſca di D. Eu-

genio, che egli non ignora fin dall' atto I: che in una favola che l'autore vuol far cominciare di buon mattino e terminar prima di mezzodì, non pare che poſſano ſucceſſivamente accadere tante coſe, cioè diverſe converſazioni ripoſatamente, conſigli, trame, deliberazioni, una ſcena di ricamare in campagna, un giuoco di *treſillo*, indi un altro di *ventuna*, ballo, merenda, accuſe contro D. Eugenio e D. Chiara, diſcolpe, arrivo di un nuovo perſonaggio &c. Checcheſſia però di tutto ciò la favola merita molta lode per la regolarità, per lo ſtile conveniente al genere, per l' ottima veduta morale, per le naturali dipinture de' caratteri di Pepita, D. Ambroſia, D. Gonzalo e del Marcheſe, nel quale con molta grazia ſi mette in ridicolo il raguettismo di coloro che ſconciano il proprio linguaggio caſtigliano con vocaboli e maniere franceſi, del cui carattere diede in Iſpagna l' eſempio il rinomato autore del *Fray-Gerundio*.

II.

Tramezzi.

I Tramezzi che oggi nelle Spagne ſi rappreſentano nell' intervallo degli atti delle commedie, o ſono alcuni antichi *entremeſes* buffoneſchi di non molti interlocutori che continuano a recitarſi per lo più dopo l' atto

to I, o ſono *ſainetes* (1), favolette più copioſe di attori e più proprie de' tempi preſenti, perchè vi ſi dipingono i moderni coſtumi nazionali, e ſe ne riprendono le ridicolezze e i vizj, recitandoſi con tutta la naturalezza e ſenza la cantilena declamatoria delle commedie. Ora quando a tali ſainetti, oſſieno falſe comiche ſapeſſero i poeti dar la giuſta forma, eſſi a poco a poco introdurrebbero la bella commedia di Terenzio e Moliere. Ciò pare che facciano ſperare le lodate commedie inedite di Don Leandro de Moratin e le ultime impreſſe di Don Tommaſo Triarte. Ma coloro che in tutta la mia dimora in Madrid dal ſettembre del 1765 alla fine del 1783 fornirono di tramezzi le patrie ſcene, non ſeppero mai dar sì bel paſſo, 1 perchè non ſi avviſarono d'imparar l'arte di ſcegliere i tratti nella ſocietà più generali, allontanandoſi dalle perſonalità, per formarne pitture iſtruttive; 2 perchè non hanno dato pruova di ſaper formare un quadro che rappreſenti un'azione compiuta; 3 perchè hanno moſtrato d'ignorar la guiſa di

(1) Il ſignificato proprio di *ſainete* è *condimento*, che poi figuratamente ſi applica a un diſcorſo o ad altro, e trattandoſi di teatro equivale all'*intermezzo* degl'Italiani o alla *petite-piece* de' Franceſi.

fiſſar l'altrui attenzione ſu di un ſolo carattere principale che trionfi fra molti, ed hanno eſpoſto p. e. una ſala di converſazione compoſta di varj originali con ugual quantità di lume, e dopo avergli fatto ſucceſſivamente cicalare quanto baſti per la durata del tramezzo, conchiudono perchè vogliono, non perchè debbono, con una *tonadilla*.

Un gran numero di tali *ſainetti*, e forſe la maggior parte ſi compongono da Don Ramòn la Cruz, di cui con privilegio eſclusivo fidanſi i commedianti di Madrid. Le ſue picciole farſe ſono ſtate ſpeſſo ricevute con applauſo, e per eſſe ſi ſono talvolta tollerate goffiſſime commedie o ſcempie traduzioni del medeſimo La Cruz. Per natura egli ha lo ſtile dimeſſo ed umile aſſai accomodato a ritrarre, come ha fatto, il popolaccio di *Lavapies* o *de las Maravillas*, i mulattieri, i furfanti uſciti da' preſidj, i cocchieri ubbriachi e ſimile gentame che talvolta fa ridere e ſpeſſe volte ſtomacare, e che La-Bruyere voleva che ſi eſcludeſſe da un buon teatro. Può vederſene un eſempio nel *ſainete* intitolato *la Tragedia de Manolillo*, in cui intervengono tavernari, venditrici e venditori di caſtagne, d'erbe, facchini &c. e l'eroe *Manolo* che torna ſenza camicia e mal veſtito dopo aver compito il decennio della ſua condanna nel preſidio di *Ceuta*. L'azione conſiſte nella morte

morte di *Manolo* ferito da *Mediodiente* di lui rivale cui tutti gli altri perſonaggi fanno compagnia, buttandoſi in terra e dicendo che muojono; ma ſubito l'iſteſſo feritore ordina che ſi alzino, ed eſſi riſuſcitano inſieme col trafitto *Manolillo* belli e ridenti. Il diſegno di tal farſetta è di mettere in ridicolo gli ſcrittori di tragedie e l'oſſervanza delle unità. Gli ſcherzi e i motteggi ſi aggirano ſulle corna, ſulle frodi de' tavernari, ſu i ladroni, ſu varie donne di partito condotte all' *Oſpizio* e a *San Fernando*, ſu i pidocchi uccisi in preſidio da *Manolo*,

Y en las noches y rato mas ocioſo
matava mis contrarios treinta à treinta.
Mat. *Todos Moros?* Man. *Ninguno era Criſtiano.*

In far ſimili ritratti dell'infima plebaglia egli ha moſtrato deſtrezza. Segno a' ſuoi ſtrali mimici ſono ſtati ancora frequentemente gli *Abati* che oſtentano letteratura. Egli potrà aver anche fantaſia per inventare e ben diſporre favole nuove compiute; ma in tanti anni non l'ha certamente manifeſtata. In effetto fuori di certe invenzioni allegoriche che per lo più non ſi laſciano comprendere (1), egli ſi è limitato

(1) Di ciò ſono io ſteſſo ſtato più volte teſtimo-

a tradurre alcune farse francesi, e particolarmente di Moliere, come sono *Giorgio Dandino*, il *Matrimonio a forza*, *Pourceaugnac &c.* Ma in vece di apprendere da sì gran maestro l'arte di formar quadri compiuti di giusta grandezza simili al vero, egli ha rannicchiate, poste in iscorcio disgraziato e dimezzate nel più bello le di lui favole, a somiglianza di quel Damasto soprannomato *Procruste*, ladrone dell' Attica, il quale troncava i piedi o la testa a' viandanti mal capitati, quando non si trovavano di giusta misura pel suo letto (2).

CA-

monio; ma sento ch'egli continua nel medesimo gusto. Ecco quanto un degno poeta Spagnuolo di questi giorni me ne ha scritto da Madrid in data de' 6 di ottobre del 1789: "Il nominato Don Ramòn (il quale, secondo che egli stesso ridicolamente millanta, ha di V. S. trionfato nel *Prologo* del suo *Teatro*) ultimamente ha composta una *Loa* che si rappresenta nel teatro del Principe, di cui a' miei dì non penso di veder cosa peggiore". *Ayer la vi* (egli aggiugne), *y ni yo ni quantos asistieron à ella pudimos entender una palabra, tan alegorica, y metaphisica es la maldita Loa.*

(2) Tali cose da me dette anche nella prima storia teatrale si tollerarono pazientemente dal La Cruz dal 1777 al 1783, mentre io pur dimorai in Madrid. Dopo la mia partenza egli ha gridato, ha fatto gridar Sampere, ha malmena-

to

CAPO III

Opera muſicale Spagnuola e Italiana e Teatri materiali.

I

Opera Spagnuola.

COminciò l'opera nazionale fin dallo ſcorſo ſecolo. Sotto Filippo IV l'infante Don Fernando di lui fratello fondò due leghe diſtante da Madrid verſo il ſettentrione in mezzo a un quèrceto una caſa di campagna che denominò *Zarzuela* (1). Egli ſolea in eſſa trattenere il re e la real famiglia con magnifiche feſte ſingolarmente teatrali ricche di macchine e decorazioni, nelle quali accoppiavaſi alla recita nuda di tutta la favola il canto di certe canzonette frappoſte che diremmo *arie*. Tali rappreſentazioni dal luogo ove eſeguironſi traſ-

ſero

to il Signorelli all' uſanza de' *preſidianti e de' Manoli* ch' egli ritratta. Ma può egli diſtruggere ciò che è ſtoria pura? può fare ch' egli non ſia *el poetilla* La Cruz?

(1) V. il tomo VI del *Viage de Eſpaña* p. 172.

ſero il nome di *Zarzuelas*, ed ora così ſeguitano a chiamarſi in Iſpagna i drammi nazionali cantati. La nazione prima poco diſpoſta ad aſcoltare tutto un dramma cantato accolſe più favorevolmente le proprie *zarzuelas*, benchè in eſſe il canto rieſca più inveriſimile che nell' opera vera. Non ne hanno però un gran numero. Di quelle del tempo di Filippo IV più non ſi favella nè anche. Le ultime ſono pur poche. Io ho vedute ripeterſi quaſi ſempre le medeſime *ſarſuole* compoſte per lo più dal lodato La Cruz, cioè *las Segadoras* (mietitrici) *de Vallegas*, *las Foncarraleras*, *la Mageſtad en la Aldea*, *el Puerto de Flandes*, e qualche *Folla*. Oltre a queſte ſi ſono tradotte e accomodate a foggia di *ſarſuole* alcune opere buffe italiane, cioè rappreſentandoſi ſenza canto il *recitativo* e cantandoſi le ſole arie, i duetti, i cori, i finali. Tali ſono la *Buona Figliuola*, le *Peſcatrici*, il *Filoſofo di campagna*, il *Tamburro notturno*.

Si tentò nel 1768 aprir camino ad una *opera eroica* ſpagnuola originale, raffettandola parimente alla maniera delle *ſarſuole*. Il peſo di comporne la poeſia ſi addoſsò al ſig. La Cruz, il quale compoſe *Briſeida Zarzuela Heroica* in due atti poſta in muſica da D. Antonio Rodriguez de Hita maeſtro di muſica ſpagnuolo: ma fu così mal ricevuta e deriſa, ſpezialmente in alcune

Let-

Lettere molto graziose e piene di sale scritte da Don Miguèl Higueras sotto il nome di un *Barbero de Foncarràl*, che questa fu la prima e l'ultima opera seria spagnuola. Essendo quasi impossibile agli esteri l'imbatterſi in tal fanfaluca, e ben difficile a' nazionali che se ne curino, diamone qualche contezza. Essa contiene l'intera sostanza di 19 libri dell'Iliade in compendio, perchè incomincia dal contrasto di Achille ed Agamennone per far rimandare Crisia al padre, nè finisce se non dopo l'ammazzamento di Patroclo, per cui Achille torna a combattere contro i Trojani. Tutto ciò si comprende in due piccioli atti divisi in dodici scene. Ebbe dunque tutta la ragione del mondo il sig. La Cruz di declamar tanti anni contro i compatriotti che inculcavano le moleste unità; e non ebbi io torto in affermare ch'egli rannicchia e pone in pessimi scorci le altrui invenzioni soggettandole al coltello anatomico di Procruste.

Ma ciò sarebbe il minor male, se col misero sacrificio della poesia almeno si serviſſe alla musica. Egli però, ignorando, punti del dialogo più opportuni per le arie nè sa valersene a rendere meno ristucchevole il recitativo, nè sa con questo interromperne la frequenza ed evitar la sazietà che si produce anche coll'armonia quando è perenne. Per esempio la prima aria dell'atto I non si canta se non dopo 126 versi recita-

tati, e 32 verſi poi ſono ſeguiti da due arie: nell' atto II ſi recitano 150 verſi prima di ſentire un' aria, e 70 verſi ſoli fanno naſcere cinque pezzi di muſica, cioè tre arie, una cavatina ed un recitativo obbligato: altri 98 verſi poi precedono un' altra aria. Con tale economia ſono diſtribuiti 14 pezzi di muſica per lo più parlanti e ſenza affetti.

Cinque ſcene compongono l'atto I, in cui deliberata la reſtituzione di Criſia, Agamennone fa togliere Briſeida ad Achille, il quale ſi allontana dal campo. Nella prima ſcena mille penſieri ſublimi ed eſpreſſioni nobili energiche e poetiche poſſono notarviſi. Agamennone chiamato re de' mortali (titolo per altro dato nella poeſia greca e latina al ſolo Giove) lodando Achille dice che il di lui nome ſolo è *definizione degna di lui*: di Agamennone ſi dice che gli eroi della Grecia ſi gloriano d' eſſergli ſoggetti, *nivelando ſu conducta por ſu prudencia*: de' Greci ſi dice,

ſeparamos los brazos de los cuellos
de las eſpoſas,

volendoſi dire che ſi ſono diſtaccati dagli ampleſſi delle conſorti, benchè *ſeparar le braccia da i colli* poſſa parer piuttoſto un' eſecuzione di giuſtizia: di un reo che involge gl' innocenti nella ſua ruina, diceſi con

con espressione propria, felice ed elegante, *hizo participantes del castigo* agl' innocenti: si danno *braccia ad una pecora*, dalle quali il lupo strappa gli agnelli: per dirsi che Agamennone nè vuol cedere Criseida nè permettere che sia riscattata, si dice con tutta proprietà castigliana che *ni cederla quiere ni redimirla*, quasi che dovesse egli stesso riscattarla da altri. Or tocca al La Cruz, al Sampere ed a tutta la turba che gli applaude, a conciliar tutto ciò colla loro lingua, colla poesia e col senso comune. Si conchiude con un' aria in cui Calcante profetizza che il sole irritato *convertirà en temor nuestras alegrias*; ma di grazia quali allegrie, se Achille ha descritto la mortalità del campo desolato dalla peste? Si aggiugne un' altr' aria di paragone di un *fresco rio* che coll' *umor frio* feconda le piante, ma se poi è trattenuto da un *pantano vil altivo*, questo rio annega ogni cosa. Veramente un rio che sbocca in un pantano non può che impantanarsi anch' esso, e non sommerger tutto, ma passi; non si capisce però come si dia un pantano *vil altivo*.

Dopo alcuni soporiferi discorsi di Briseida e Crisia Achille annunzia a questa la sua libertà, ed ella grata gli augura una corona di lauro che Apollo *idolatra*; ma immediatamente poi nell' aria gliene augura un' altra di mirto, nè le basta se non vede su i di lui capelli *fiorire* i rami di tal

mir-

mirto; e nella ſeconda parte (che convie-ne alla prima come il baſto al bue) ſi dice

y de nueſtras vidas
con afectos nobles
aprehendan los robles
à permanecer.

Achille nella ſcena 4 dice a Briſeida,

Al beneficio de los ayres puros
Nueſtras naves y tropas veràs luego
A ſu primer vigor reſtituidas.

Che ceſſando la peſte la gente riprenda il vigore, ben s'intende; ma le navi ſono anch' eſſe ſoggette al contagio? ed in qual vigore eſſe ritornano coll' aria pura? Che Achille non ſolo voglia chiamarſi figlio ma *primogenito* di Teti, è buona ſcoperta genealogica per gli antiquarj. Laſciamo la ſintaſſi irregolare di quel *no ſe acuerda de quien ſoy y quanto &c.*; laſciamo quel *ſupongo yo mas*, eſpreſſione caſtigliana, sì, ma troppo famigliare per un dramma eroico. Diſconviene però al carattere del magnanimo Achille quel gettar motti maligni contro una verità notoria dell' elezione di Agamennone, con dirſi che forſe ſia ſtato eletto per capo da *pocos hombres*. Grazioſa è la di lui determinazione di non voler ſuſcitare una guerra civile contraddetta dal-

l'aria tutta minaccevole, nella quale paragona se stesso al mar tempestoso e medita vendette, e nella seconda parte di essa, che non ha che fare col primo pensiere, si dice,

Sin tus perfecciones
Serà à mis passiones
dificil la calma,
quando à mi alma
la quietud faltò;

ciò in castigliano potrebbe dirsi una pura *quisicosa*, ed in francese un *galimathias*.

Agamennone nella scena 5 domanda a Taltibio se abbia eseguiti i suoi ordini, quando pur vede Briseida ed Achille in quel luogo; ed il servo disubbidiente dice che gli ha enunciati, ma non è passato oltre per compassione, e canta un'aria di un *tronco che cede alla forza ma mostra colla resistenza il proprio dolore*, sentenza che quando non fosse falsa, impertinente ed inutile per la musica, sarebbe sempre insipidamente lirica e metafisica. Termina l'atto con un *terzetto* di Achille, Briseida ed Agamennone (rèstando per muti testimoni Patroclo e gli altri), e con questi versi cantati da tutti e tre,

dioses, que veis la injuria,
vengadme del traidor.

In

In prima in queſt' azione niuno di eſſi può dirſi un *traditore*, e l' iſteſſo Agamennone col prenderſi Briſeida uſa una prepotenza una tirannia, ma non un *tradimento*; pure quando voglia concederſi agli amanti un' eſpreſſione per isdegno men miſurata, come mai Agamennone che offende Achille col togliergli l' amata, può per ſoprappiù lagnarſi di eſſere *ingiuriato* e *tradito* da Achille?

Stancherò io i miei leggitori con una circoſtanziata analiſi dell' atto II? Contentiamci di accennare che pari meſchinità di concetti, trivialità d' eſpreſſioni, abuſo ed improprietà di termini ſi trova nel rimanente.(1). Aggiungiamo ſolo alla sfuggita che tutte le arie ſono ſtentate, inarmoniche, difettoſe nella ſintaſſi e contrarie o diſtanti dal penſiero del recitativo: che vi ſi trova uguale ignoranza delle favole Omeriche

(1) Servano di eſempio le ſeguenti formole: *ſuſpender el animo con dones*, per dire di vincerlo con regali; chiamar *argonautas* marinari che non navigano ſulla nave *Argo* nè ſi diſtinguono per eccellenza almeno; *concretar las gracias* per eſprimere l' accumular le grazie o ſimil coſa; la metafora inſieme e l' antiteſi puerile di *borrar triunfos y eſcribir tragedias* attribuito all' ira del guerriero Achille; l' idiotiſmo di *advitrio* per *arbitrio* o *alvedrio &c.*

che e de' tragici antichi: che Briſeida augura ipocritamente ad Achille che giunga

à gozar del amor de ſu Iſigenia,

ignorando che la ſacrificata Iſigenia per miracolo di Diana ignoto a' Greci dimorava nel tempio della Tauride: che la ſteſſa Briſeida lo prega ad intenerirſi,

y no qual fuerte hierro à tu Briſeida aniquiles, abraſes y conſumas,

colle quali parole par che attribuiſca al ferro le proprietà del fuoco di annichilare, bruciare, conſumare: che Achille vuole che gli *augelli loquaci ſiano muti teſtimoni* (*los pajaros parleros ſean mudos teſtigos*): che il medeſimo dice di avere appreſo da Uliſſe

à deſpreciar la voz de las ſirenas,

la qual coſa non può dire ſe non con iſpirito profetico, perchè Uliſſe non ſi preſervò dalle ſirene ſe non dopo la morte di Achille e la diſtruzione di Troja: che anche profeticamente l' iſteſſo Achille indovina che l' uccisore di Patroclo ſia ſtato Ettore, perchè nel dramma niuno gliel' ha detto: che Agamennone dice ad Achille che vedrà al campo il corpo di Patroclo

paſto fatal de las voraces fieras,

bugia che contraddice al racconto di Omero che lo fa venire in potere de' Mirmidoni; nè poi Achille potrebbe mai vedere una coſa già ſeguita, purchè le fiere a di lui riguardo non vogliano gentilmente differire di manicarſelo ſino al di lui arrivo: in fine che l'autore dovrebbe informarci perchè Briſeida di Lirneſſo cioè Frigia di nazione moſtri tanto odio contro le proprie contrade a ſegno di deſiderarne l'annientamento anche a coſto di dover ella rimaner priva di Achille? E' mentecatta queſt' inſipida figlia del Frigio Briſeo, ovvero il ſig. La Cruz? E queſta è la *Briſeida* di Don Ramòn La Cruz Cano y Olmedilla &c. &c. I critici nazionali decideranno qual ſia il più ſcempiato componimento di queſto ſecolo tra queſta *Briſeida* ed il *Paolino* di Añorbe y Corregel. Eſſi inveſtigheranno ancora chi ſia quel *poetilla ridiculo autor de comedias goticas, todas aplauditas en el teatro, todas deteſtables à no poder mas, y todas impreſas por ſuſcripcion, con dedicatoria y prologo* (1).

Il

(1) V. l'eccellente grazioſo e robuſto opuſcolo intitolato *La Derrota de los Pedantes* uſcito in Madrid nell' officina di Benito Cano nel 1789.

Noi

Il teatro ſpagnuolo ha un' altra ſpecie di rappreſentazione muſicale, cioè la *tonadilla* e la *ſeguidilla*, narrazioni fatte per la muſica, che tal volta ſi diſtendono a più ſcene e ſi cantano anche a due, a tre e a quattro voci. Ecco come le diffiniſce nel poema della *Muſica* il ſig. Yriarte:

Canzoneta vulgar breve y ſencilla,
Y es hoi à veces una eſcena entera,
A veces todo un acto,
Segùn ſu duracion y artificio.

Eſſa però negli ultimi anni ſi vede paſſata dalle grazie naturali delle venditrici di aranci, di frutta e di erbaggi, all' elevatezza della muſica più ſeria, ai gorgheggi, alle più difficili volate; di maniera che con mala elezione ha cangiato il proprio carattere, e ſi vede in una ſteſſa *tonada* ſpeſſo congiunto l'antico ed il moderno guſto, la muſica nazionale e l'italiana. Vedaſi pure come ne parla il medeſimo ſig. Yriarte:

Pues uno eleva tanto

Noi da lontano non oſiamo arriſchiare le noſtre congetture, tuttochè ſappiamo che il *Teatro* del ſig. La-Cruz ſiaſi impreſſo *por ſuſcripcion, con dedicatoria y prologo*.

El eſtilo en aſuntos familiares,
Que aun ſuele para ruſticos cantares
De heroicas arias uſurpar el canto:
Otro le zurce veſtidura eſtraña
De retazos ni ſuyos ni de Eſpaña &c.

Riguardo alla poeſia l'inſipidezza, i delirj, la ſcempiaggine delle ultime *tonadas* è giunta all'eſtremo. In una di eſſe ſi ſono perſonificate e introdotte a parlare le due ſtatue di Apollo e Cibele ed il Paſſeggio del *Prado:* in un'altra ſi perſonificò la *Cazuela* e la *Tertulia*, che ſono due palchettoni del teatro (1).

II

Opera Italiana.

L'Opera italiana non tradotta ſi è rappreſentata in diverſi tempi interrottamente nella peniſola. Nel real palazzo del *Buen Retiro* di Madrid ſotto il re Ferdinando VI ſi cantarono le più famoſe opere di Metaſtaſio e qualche ſerenata di Paolo Rolli, da più accreditati attori muſici e dalle più ce-

(1) Delle canzoni natalizie chiamate *villancicos* quì non è luogo di parlare non eſſendo teatrali.

celebri cantatrici dell'Italia, ſenza balli ma con alcuni tramezzi buffi, dirigendone lo ſpettacolo il rinomato cigno Napoletano Carlo Broſchi detto *Farinelli* da quel Cattolico Sovrano dichiarato cavaliere. La *Nitteti* del Ceſareo Poeta Romano, in cui l'intrigo intereſſante e le ſituazioni patetiche vengono arricchite da maraviglioſe decorazioni ma tutte ricavate dalla natura, fu eſpreſſamente compoſta per tale teatro a richieſta del ſuo amico Farinelli. Ma queſto ſpettacolo veramente reale, cui venivano ammeſſi gli ſpettatori ſenza pagarne l'entrata, terminò colla vita della Regina Barbara e di Ferdinando VI.

Nel teatro detto *de los Caños del Peràl* fin dal 1730 ſi rappreſentarono opere buffe, ma dopo alquanti anni vi ſi recitarono commedie ſpagnuole, le quali pure erano ceſſate nel 1765 quando io giunſi in Madrid. Qualche *concerto* ed opera buffa vi ſi eſeguì di paſſaggio l'anno ſteſſo in cui ſi ſoſpeſero le rappreſentazioni de' ſiti reali. Oggi vi ſi tornano a rappreſentare le opere muſicali ripigliate fin dal 1786.

In Aranjuez, nell' Eſcurial, in San Ildefonſo e nel Pardo in tempo che vi dimorava la Corte dal 1767 s' introduſſero le opere buffe con balli, le quali alternavano colle rappreſentazioni franceſi tradotte in caſtigliano eſeguite da una compagnia di commedianti Andaluzzi. Ma l'uno e l'al-

tro ſpettacolo ceſsò nel 1776 per divieto ſovrano.

In Cadice, in Barcellona, in Saragoza, in Cartagena e talvolta nel Ferol, ſi è rappreſentata ancora alcuni anni l'opera italiana. Anche in Bilbao qualche volta ſe n'è cantata alcuna ma tradotta in caſtigliano. In Lisbona ſotto il Padre dell'attuale regina fedeliſſima Maria Franceſca l'opera italiana fece le delizie di quella corte.

III

Teatri materiali.

I Teatri di Barcellona e di Saragoza da me veduti nella fine del 1777 erano più regolari e più grandi di quelli che oggi eſiſtono in Madrid, ma ſventuratamente in diverſo tempo entrambi ſoggiacquero ad un incendio che gli diſtruſſe. Suſſiſtono quelli di Lisbona e di Codice.

Madrid ha quattro teatri, cioè quello della Corte nel *Ritiro*, l'altro *de los Caños del Peràl*, e quelli detti *Corràl del Principe* e *Corràl de la Cruz*.

Del real teatro che prende il nome dal Ritiro fu l'architetto Giacomo Bonavia; ma il Bologneſe Giacomo Bonavera in compagnia del Pavia lo riduſſe nella forma preſente tanto per farvi maneggiare le mutazioni delle ſcene non ſopra del palco ma ſot-

ſotto di eſſo nel comodo e ſpazioſo piano che vi ſoggiace; quanto per agevolare l'apparenza delle macchine ch' egli inventava. La ſua forma è circolare alla foggia moderna con platea e con palchi comodi e nobili, e quello del re ſommamente magnifico fu arricchito di belle pitture del fu Amiconi pittore Veneziano aſſai caro a Ferdinando VI: Non è grande l' uditorio, perchè ſi deſtinò ſolo a' miniſtri, agli ambaſciadori, a' grandi e a' dipendenti della corte. Ma la ſcena, eccetto quella di Parma e di Napoli, è una delle più vaſte dell' Europa. Eſſa ha di più il vantaggio ſingolare di poter far uſo del gran giardino del Ritiro che le ſtà a livello, e dà ſpazio conveniente alle lontananze e alle apparenze di accampamenti e ſimili decorazioni. Vi ſi oſſervano tuttavia le macchine che ſervirono per la rappreſentazione della *Nitteti*, cioè un gran ſole, la nave che ſi ſommergeva, le macchine che imitavano la grandine, un gran carro trionfale &c.

Il teatro *de los Caños* ſi coſtruſſe anche alla foggia moderna con platea e palchetti per rappreſentarviſi opere buffe; ma nel 1767 ſe ne cangiò la forma interiore dall' architetto ſpagnuolo Don Ventura Rodriguez per uſo de' pubblici balli in maſchera. Per acquiſtar luogo ſenza alzarne il tetto o ingrandirlo in altra forma, l' architetto penſò a profondarne il pavimento in guiſa che

per andare alla platea dovea ſcenderſi. Ciò ſi diſapprovò da i più, tra perchè ſi tolſe a chi entrava la prima vaga e dilettevole occhiata di tutta la gran ſala illuminata e abbellita dalle maſchere, tra perchè il luogo ne divenne aſſai freddo, umido e nocevole alle maſchere veſtite di leggiera ſeta. Oggi ha ripigliata l'antica diviſione di ſcenario ed uditorio per le rappreſentazioni muſicali.

Rimane a far parola de i due *corrales* deſtinati alla commedia nazionale, la cui ſtruttura ſi allontana da i noſtri teatri. *Corràl* propriamente ſignifica una corte ruſtica dietro di una caſa, e talvolta comune a più caſucce di famiglie plebee, ed un tal luogo ſervì talora nella Spagna per le rappreſentazioni ſceniche, quando ancora non eranvi teatri fiſſi. Era natural coſa che le famiglie che abitavano in ſimili caſe, aveſſero il diritto di affacciarſi alle loro fineſtre, logge, o balconi, e godere dello ſpettacolo. Quando poi ſi coſtruirono gli edifizj chiuſi addetti unicamente agli ſpettacoli ſcenici, eſſi preſero la forma di quelle caſe e di quelle corti nella coſtruzione sì de' palchi ſuperiori che della platea e dello ſcenario inferiore, e ritennero il nome di *corrales*. Madrid ne ha due che appartengono al corpo politico che rappreſenta la *Villa*, come in Napoli la *Città*, e dalle ſtrade ove eſſi ſono del *Principe* e della *Cruz*, chiamaronſi *Corral del*

del Principe, *Corràl de la Cruz*. Ignoro il tempo in cui essi edificaronsi, nè l'autore *del Viaggio di Spagna* cel fa sapere. Si sa solo che quello *de la Cruz* più difettoso dell'altro, fu il primo a costruirsi. Entrambi sono un misto di antico e di moderno per la scalinata anfiteatrale e per li palchetti che hanno. La figura di quello del *Principe* si scosta meno dall'ellittica: dell'altro è mistilinea, congiungendovisi ad un arco di cerchio due linee che pajono rette perchè s'incurvano ben poco, onde avviene che da una buona parte de' palchetti vi si gode poco commodamente la rappresentazione. La scena dell'uno e dell'altro è di una grandezza proporzionata agli spettacoli. L'apparato di essa fino a venti anni fa consisteva in un proscenio accompagnato da due telai o quinte laterali, e da un prospetto con due portiere dette *cortinas*, dalle quali solamente entravano ed uscivano gli attori con tutti gl'inconvenienti che nuocono al verisimile e guastano l'illusione. Per antico costume compariva in siffatta scena con *cortinas* un sonatore di chitarra per accompagnar le donne che cantavano, raddoppiandosene la sconvenevolezza, perchè tra' personaggi caratterizzati secondo la favola e vestiti p. e. da Turchi, da Mori, da Selvaggi Americani, si vedeva dondolar quel sonatore alla francese. Oggi *las cortinas* hanno ceduto il luogo a varie vedute ben di-

pin-

pinte e convenienti alle azioni rappresentate, ed alla chitarra sparita dalla scena è succeduta una competente orchestra di buoni professori posta; come negli altri teatri moderni, nel piano della platea. I più distinti o ricchi spettatori occupano dopo l' orchestra quattro file ciascuna di diciotto comodi sedili; e questo luogo chiamasi *luneta*. Altri spettatori seggono in alcuni scaglioni posti in giro l' uno sopra l' altro a foggia di anfiteatro, che si chiamano *la grada*. Circonda la fascia superiore di questa scalinata un *corridojo* oscuro che anche si riempie di spettatori, ed a livello del primo scaglione inferiore havvi un altro *corridojo*, nel quale v' è gente in parte seduta in una fila di panche chiamata *barandilla* (ringhiera) ed in parte all' erta: Il rimanente del popolo assiste parimente senza sedere nel piano dopo la *luneta* chiamato *patio* (cortile). Le donne di ogni ceto separate dagli uomini coperte dalle loro *mantillas* seggono unite in un gran palco dirimpetto alla scena, chiamato *cazuela* che congiunge i due archi della *grada*. L' uno e l' altro teatro ha tre ordini di palchetti simili a quelli de' teatri italiani per le dame e altra gente agiata; l' ultimo de' quali men nobile è interrotto nel mezzo da un altro gran palco chiamato *tertulia* perpendicolare alla *cazuela*, dal quale gode dello spettacolo la gente più seria e singolarmente gli ecclesiastici.

At-

Attaccati al proſcenio havvi due ſpezie di palchi laterali a livello del corridore della *barandilla*, chiamati *faltriqueras*, ovvero *cubillos*, i quali, in vece di avere il punto di viſta verſo la ſcena, girano di tal modo per non impedire la viſta a i corridoj, che riguardano al punto oppoſto, cioè alla *cazuela* (1).

La *capa parda* ed il *ſombrero chambergo*, cioè ſenza allacciare, ancor di cara memoria a' Madrilenghi, un uditorio con tante ſpezie di ritirate di certa *oſcurità viſibile*, e un abuſo di mal inteſa libertà, facilitava le inſolenze di due partiti teatrali denominati *Chorizos y Polacos*, ſimili in certo modo ai *Verdi* e a' *Torchini* dell' antico teatro

e del

(1) Il ſig. Ab. Lampillas Catalano oggi dimorante in Genova, il quale non mai avea veduto Madrid, volle dubitare della verità di queſta deſcrizione per ſuo natural coſtume di non credere che a ſe ſteſſo ed a' ſuoi corriſpondenti che l' ingannano con falſe notizie. Io appello dal ſuo dubbio inurbano al teſtimonio d'intorno a cenſeſſantamila abitatori di Madrid, e ad un milione di altri Spagnuoli viventi che avranno veduti i deſcritti due teatri. Eſſi diranno ſe procedano con politezza gli apologiſti nazionali a dubitare a ſiffatto modo della veracità altrui ſenza verun fondamento. Ma il leggitore ſu di ciò vegga l'art. XIV del mio *Diſcorſo Storico-critico*.

e del circo di Coſtantinopoli. *Los Chorizos* erano i partigiani del teatro della Croce, *los Polacos* del Principe; ma di tali nomi non potei rintracciare la vera origine, tuttochè ne richiedeſſi varj eruditi amici che frequentavano i teatri. Alcuno mi diſſe che il nome di Polacchi venne da un intermezzo, o da una *tonada* di perſonaggi Polacchi rappreſentata con applauſo nell' ultimo teatro; ma nulla di poſitivo avendone ricavato non mi curai d' inſiſtere più oltre in ſimili bagattelle. La famoſa Mariquita Ladvenant morta ſon circa ventiquattro anni degna di nominarſi tralle più ſenſibili e vivaci attrici antiche e moderne rappreſentava nel teatro della Croce, e *los Chorizos* ſuoi fautori furono da lei diſtinti con un naſtro di color di ſolfo nel cappello, mentre i partigiani oppoſti ne preſero uno di color celeſte. Qualche ſconcerto nato tralle due fazioni, e l'animoſità che ne riſultava, determinò la prudenza di chi governava a troncare queſta ſcenica rivalità, formando delle due compagnie un ſolo corpo, una ſola caſſa e un ſolo intereſſe. Rimane oggi di cotali partiti di *Chorizos y Polacos* appena una fredda ſerena parzialità, che ad altro non ſerve ſe non che a ſoſtenere un momento di converſazione ne' caffè ſenza veruna conſeguenza (1). LI-

(1) A provare in ogni circoſtanza l'eſattezza

e

e l'innocenza del mio racconto, baſti accennare quanto contro di eſſo ſi è oppoſto da' capricciosi apologiſti e da' villani declamatori. Rimettendoci al noſtro *Diſcorſo Storico critico* riguardo al Lampillas, parliamo ora del ſig. Huerta, il quale contro queſta mia breve narrazione su i teatri di Madrid ha diretta una tremenda batteria fluttuante di undici pagine ed otto verſi del ſuo gran *Prologo*, cui nulla manca che un *morrion*.

A penas hay (egli intona per antifona) *clauſula alguna de eſtas, en que no ſe halle error, ligereza, equivocacion, o falta de inſtruccion* del Signorelli. Aggiugne che anche i meno affezzionati alle commedie *ſaben* (ſanno) ciò che ignora il Signorelli, e queſto *ſaben* ſi ripete ben ſei volte; contro i quali ſei *ſaben* io avea preparati ſeſſantaſei *no ſaben* verificati in ogni ſorta di Huertiſti, ma la di lui morte mi reca il vantaggio di riſparmiar la ſpeſa d'imprimerli. Vediamo dunque ſoltanto ciò che importino i ſuoi *ſaben*.

Saben I: „ che i partiti de' *Chorizos* e *Polacos* ſuſſiſtono nel primo ſtato di vigore ". In buon' ora ſia. Se ciò in caſtigliano e in italiano ſignifica che di queſti partiti non ſi ſono ancora aboliti i nomi, io vorrei che mi ſi rinfacciaſſe dove abbia io detto il contrario. Avendo io ſcritto che ne *rimane oggi appena una fredda e ſerena parzialità*, non ne ho anzi eſpreſſo implicitamente l'eſiſtenza? E' colpa mia s'egli ignorava l'italiano?

Saben II: „ che il nome di *Chorizos* venne da i *chorizos* che mangiava certo buffone in un tramezzo, e quello di *Polacos* da un fatto che Huerta *ſa ma che non vuol dire* „. Notizie pellegrine! Io per altro volendo far la riferita deſcrizione, richieſi intorno all' inezia di tali nomi gli eruditi amici Moratin, Ayala, Higueras, Robira, Morales &c., nè coſtoro più ne

ne sapevano di quel che io dissi. Io non poteva informarmene dall' Huerta che dimorava in Oran, altrimente avrei arricchita la mia storia colla mangiata de' *chorizos*, ed avrei manifestata l'origine famosa de' *Polacos* dicendo che consisteva in certa *notizia che Huerta sapeva e che non volea dire*.

Saben III: „ che è una *crasitud* affermare che questi partiti si distinguono per la loro passione agli *edificj materiali*, come erroneamente *suppone* il Signorelli „. Mi dicano gli *Huertisti*, in qual libro ciò *suppone* o dice il Signorelli?

Saben IV: „ che non vi sia stata mai altra insolenza di tali partiti se non quella di darsi *los apasionados alternativamente alguna puñada* „. Se Huerta credeva che colla parola *insolenza* io avessi preteso indicare qualche giornata campale simile a quella de' Mori e del re Rodrigo che decise del dominio delle Spagne, ebbe tutta la ragione di sostenere di non esservi state insolenze, ma soli *pugni scambievoli*. Quali puerilità! Era poi una bagatella decidere a pugni del merito delle rappresentazioni?. Era bagatella quel che aggiugne senza avvertire alle conseguenze delle sue parole? Vediamolo passando al

Saben V: „ che la disposizione data di unire i prodotti de' due teatri non venne nè da' nostri, nè da' disordini derivati da due partiti „. E qual ragione adduce di ciò? questa: che il regolamento di fare una sola cassa *seguì due anni dopo*. Egli ha ragione: la medicina dovea precedere i mali. Nega poi che vi fossero state contese e sconcerti; ma il bello è che dell' unione delle casse reca questa ragione, cioè che il Governo volle con ciò rimediare alla *prepotenza alternativa* de' due partiti che rendeva disuguale il guadagno, e cagionava intrighi e maneggi nella formazione delle compagnie. Chi cre-

crederebbe che ciò si produceſſe a provare che tali partiti non apportarono conteſe e ſconcerti? Alla fine che coſa ſono quattro pugni dall' una parte e dall' altra di tempo in tempo, ed un poco di *vicendevole prepotenza* che alimentava la diſcordia in un pubblico ed influiva nella formazione delle compagnie? Confeſſa in oltre che allora ſi unirono gl' intereſſi delle due compagnie e ſi fece una caſſa; ma non vuol per quello che componeſſero un *corpo* ſolo. Unico corpo ſecondo lui avrebbe potuto dirſi, ſe eſſe non aveſſero recitato in due teatri le proprie commedie. Frattanto egli ſopprime la notizia che il Governo intento a diſſipare ogni motivo di parzialità diſpoſe che le due compagnie alternaſſero le proprie recite un anno nel teatro del Principe ed un altro in quello della Cruz. Diſſimula ancora che le due compagnie formano un ſolo *corpo*, avendo un ſolo *monte* che alimenta gl' individui di entrambe dopo aver ſervito dieci anni continui il pubblico di Madrid. Fu ciò ignoranza o malafede nel ſig. Huerta?

Saben VI *finalmente*: „ Che il *ſombrero chambergo* non è in Iſpagna più antico della *Guardia Chamberga* che l' uſava in tempo di Carlo II „. S' egli aveſſe parlato nel tempo che io ancora dimorava in Madrid, gli avrei moſtrato facilmente che s' ingannava anche in queſto, e che la voce *chambergo* potè naſcere dalla detta *Guardia*, ma non già il cappello ſlacciato, perchè prima di tal *Guardia* il cappello degli Spagnuoli non fu miga *à tres picos*, come quello introdotto in Iſpagna colla venuta di Filippo V &c. Ma ciò laſciando mi dicano gli *Huertiſti* (ſe pur ve n' ha qualche altro ſecreto oltre di Don Pedro ſuo fratello, e de' Guarinos e de' La Cruz) codeſta profonda erudizione tutta *chamberga*, cioè che cade da tutti i lati,

ti, che cosa fa mai al caso nostro? Ha dato forse il Signorelli al cappello ritondo qualche origine determinata? Ha il Signorelli attribuito al solo cappello *gacho* gli sconcerti teatrali? Non l'ha egli noverato fralle altre cagioni che incoraggivano la *male intesa libertà* del volgo? Quanti fanciulleschi sofismi formicavano in quel capo!

Tutta in somma la cavillosa cicalata de' *saben* si riduce a negare rotondamente il fatto notorio delle popolari impolitezze ed insolenze commesse ne' teatri di Madrid. Ma per giustificare sempre più il mio racconto e per manifestare a un tempo la poca sincerità del sig. Huerta, rammento agl'imparziali, che tali furono le popolari insolenze, che prima il Governo di Madrid, indi il celebre conte di Aranda cercarono di rimediarvi. Indebolì il primo ogni rivalità e prepotenza de' *Chorizos* e de' *Polacos*, facendo de' commedianti un *corpo* ed una cassa. Compiè l'opera il lodato Presidente di Castiglia con isbandire dai due teatri le *cortine*, sostituendovi bellissime vedute di scene; con fornirli entrambi di una buona orchestra, discacciandone la ridevole comparsa della *chitarra*; con decretare che all'alzarsi il sipario tutti dovessero toglierși il cappello, che per la platea e per la scalinata più non vagassero i venditori d'acqua, di aranci, di nocciuole, che più non si fumasse, non si fischiasse, non si schiamazzasse gridando *fuera fuera* contro gli attori mal graditi: inconvenienti che e prima della *Guardia Chamberga* e fin dal passato secolo avea additati Luis Velez de Guevara nell'atto I della *Baltassarra*, e molto dopo di detta Guardia sussistevano, e ne fui io stesso testimonio nel primo anno della mia dimora in Madrid. Con tali provvidenze non rimase alla *mala intesa libertà* la testudine de *los sombreros* e il presidio delle grida e delle fischiate, nè i re-

ces-

ceſſi e l'oſcurità de' corridoj baſtarono ad aſſicurare alla plebe prima sì indocile l'impunità contro le diſpoſizioni del vigilante e riſpettato Preſidente; e da allora la decenza che ſi loda e ſi pratica nelle nazioni polite regnò ne' teatri di Madrid, ſiccome da me ſi è pure accennato. Huerta ignorando l'idioma in cui ſono ſcritti i miei libri teatrali che pur volea mordere, cadde ne' riferiti errori ſulle parole e ſul ſentimento che ne attaccò. Egli (non ſenza il ſolito ricco corredo di villanie) conchiuſe che nella mia *Storia* io dovea verificare le importanti particolarità iſtoriche da lui accennate (cioè ſe il naſtro della Ladvenant era di color di *ſolfo* o di *oro*, ſe i commedianti faceſſero un ſolo *corpo* come una ſola caſſa, ſe il nome di *Chorizos* veniſſe dalle ſalcicce che mangiava *Francho*) e non perdere il tempo nella *parte critica que tanto reſplandece* nella mia opera; perchè *critica* nel vocabolario di Huerta equivale a *ſatira*, a maldicenza, ed è pruova della mia poca iſtruzione e dell'*intenzione poco retta*.

Con tal dottrina, ſolidità, buona fede, urbanità e logica combatteva in ogni incontro Huerta a ſe ſempre uguale, tuonando nè caffè e ne' paſſeggi e ne' *papelillos* che produceva, e ſervendogli d'eloquenza l'arroganza. Il di lui *Prologo* decantato (in cui declama in 106 pagine contro l'*imbecille* Racine, l'*ignorante* Voltaire e tutti i Franceſi e gl'Italiani che non dican che il teatro della ſua nazione ſia il primo del mondo, ed egli il *Principe de' Letterati* del ſecolo XVIII) ſerve di ſcudo a una *Collezione* di commedie Spagnuole di *figuron*, di *capa y eſpada*, ed *heroicas*. E' forſe queſta una ſcelta ragionata delle migliori? Non è che una ſemplice reimpreſſione di circa 35 favole buone, mediocri e cattive, le quali e nel male e nel bene ſi raſ-

ſomigliano a molte altre che ſe ne tralaſciano. Qual prò da ſimile reimpreſſione infruttuoſa non meno all'iſtruzione della gioventù Spagnuola, che al diſinganno degli eſteri mal iſtruiti? Manca ancora dopo di tal raccolta a sì culta nazione una *ſcelta* teatrale ragionata intrapreſa da un letterato filoſofo nazionale fornito di guſto, di buona fede, di lettura e di giudizio, il quale ſappia ſceglier bene i drammi ed indicarne meglio i difetti e le bellezze; e ciò all'ombra di quella *parte critica* deteſtata dall'Huerta come ſatira maligna, ma che io però pur vorrei che ſempre nelle mie opere *riſplendeſſe*, a coſto di eſſer perpetuo ſegno di tutti i *papelillos* degli *Huertiſti*, di tutti gli opuſcoli de' *Don-Pedros*, di tutte le *biblioteche* de' Guarinos, e di mille opere teatrali del LaCruz munite di *prolaghi*, *dedicatorie e ſoſcrizieni*.

LIBRO X ed ultimo

Teatro Italiano del ſecolo XVIII

CAPO I

I. *Tragedie reali*.

Iſorgeva a gran paſſi nel cader del paſſato ſecolo il guſto della vera eloquenza nelle contrade chiuſe dalle Alpi; e già nel 1690 de' ſuoi allievi e proſeliti potè in Roma formarſi un' accademia ſotto il modeſto titolo di *Arcadia*, le cui colonie ſi ſparſero per l' Italia tutta. L' antica poeſia de' Greci e de' Latini ricondotta trionfante ne' ſette colli inſpirava diſprezzo e pietà per le ſcuole Gongoreſche e Mariniſte e venerazione e amore per Dante e Petrarca che bevvero in que' puri fonti. Il cardinal Delfino e 'l barone Caracci (1) furono i precurſori del rinascimento

(1) Il barone Caracci è ſtato ſaccheggiato più volte da' volgari tragici poſteriori che in ricompenſa hanno voluto cenſurarlo ſenza comprender-

ne

naſcimento della tragedia italiana.

L' onore di primo reſtauratore di eſſa nel noſtro ſecolo debbeſi ſenza dubbio al Bologneſe Pier Jacopo Martelli nato nel 1665 e morto nel 1727 ſecondo l' epitafio fattogli dall' illuſtre matematico e poeta Euſtachio Manfredi. Martelli chiaro in Arcadia col nome di *Mirtillo*, munito di dottrina, d' ingegno e di guſto, emulo del Maffei e del Gravina (1), avea cominciato a comporre qualche dramma muſicale, e ſi rivolſe indi alle tragedie, che s' impreſſero in più volumi. Niuno può negargli nè la regolarità che ſempre oſſerva, nè la ricchezza, la ſublimità e l' eleganza dello ſtile, nè la copia de' penſieri, nè l' arte di colorire acconciamente i caratteri e le paſſioni. Nocquegli in molte di eſſe la verſificazione che preſcelſe, ad onta di averla renduta al poſſibile armonioſa, sì per eſſer nuova in tea-

ne il merito. Eſſi l'hanno bruttamente confuſo co' *ſecentiſti*, dalle cui macchie egli ſeppe preſervarſi ancor vivendo nel loro ſecolo. Ma di ciò in altro tempo.

(1) Scriſſe contro il primo il famoſo *Femia ſentenziato* componimento ſcenico che porta la data di Cagliari del 1724 ed il nome di *Meſſer Stucco a Meſſer Cattabrighe*. Favellò contro del ſecondo ſpeſſo nel ſuo *Dialogo ſopra la Tragedia antica e moderna* intitolato *l' Impoſtore*.

teatro, sì per la rima e la monotonia che l'accompagna, e le di lui tragedie dopo alcuni anni ceſſarono di rappreſentarſi. Certo è però che i foreſtieri ſteſſi non furongli avari de' loro applauſi. I giornaliſti Olandeſi ne manifeſtarono varj pregi, e quelli di Trevoux aſſerirono che *pochi tragici pareggiavano il Martelli*. Certo è pure che la compagnia di Luigi Riccoboni le rappreſentò con applauſo non equivoco in Verona, in Venezia, in Bologna. Certo è finalmente che chi comprende le vere bellezze tragiche, ve ne incontra un gran numero non ſolo nelle più applaudite, come ſono *Perſelide*, *Ifigenia in Tauri*, *Alceſte*, ma nel *Procolo*, nel *Cicerone*, nel *Q. Fabio*, nel *Taimingi &c.* (1). La ſemplicità della condotta, la nobiltà de' ſentimenti, l'eleganza e la gravità dello ſtile, la compaſſione maneggiata con arte e decenza, il magnanimo carattere di Muſtafo, il tenero e patetico di Perſelide, la dipintura d' un Ottomano geloſo del potere, e perciò crudele in Solimano, coſtituiſcono il merito della

(1) Il conte di Calepio gli rendè giuſtizia dicendo: *Pier Jacopo Martelli è tra' noſtri aſſai ſublime ed enfatico, ma quanto acquiſta gravità con i modi di dire, tanto ne perde per lo ſtucchevol vezzo delle rime.*

Perſelide. Altra volta recammo per ſaggio dello ſtile e della verſificazione l'appaſſionato monologo di Perſelide dell'atto III, *Eccomi donna e ſola fra barbari crudeli &c.* che la dipinge egregiamente. Oſſerviamo ora in due frammenti in qual guiſa ſi eſprima Solimano e Muſtafo. Il primo nell'atto IV dopo aver deliberata la morte del ſuo gran figlio ſente la natura che pugna colla barbarie e col ſoſpetto. Egli dice:

Dunque le altere doti che amabile lo fanno,
Che fur già mia delizia, gli ſi volgono in danno?
Io fui che gliele infuſi, che l'educai perchè eſſo
Fuſſe amato, e perchè altri l'ama, il puniſco io ſteſſo?
Miſero, il penſo e vivo? nè queſto cor mi ſchianto,
Che di dolor non ſcoppia? . . . Soliman? queſto è pianto!
Non v'è già chi mi veda? Lagrime vili, il corſo
Frenate: ahi per cent'occhi baſtami il mio rimorſo!
Or ſei morto, mio figlio, or che il pianto mi cade;
Scacciam la debolezza fin colla crudeltade..

La delicatezza dell' espressioni di Mustafo che va a morire, è notabile: egli non vuol dirlo chiaramente a Perselide, e pur vorrebbe far sapere a Zeanghire che muore suo amico:

Quel che udisti e vedrai, per pietà non gli dire,
Se no, invidia o dolore te lo faran morire.
So quanto ei m' ami e quanto lui dalle fasce amai;
Tu pur, vergine degna di miglior sorte, il sai.
Per me segui ad amarlo: le voglie tue sian sue,
Tue sian le sue: sì uniti siate ambo in ambedue.
Virtù piacciavi sempre, che alfin s'oltre la morte
Siam qualche cosa, il premio ne avrà l' anima forte.
Siate fidi al Soldano; siane in difesa a i troni
Il braccio del tuo sposo che com' io gli perdoni.
Addio. Persel. *Ma forse in guerra ti chiamano i perigli?*
Preserveranti i numi a quai tanto somigli.
Non mi parlar qual parla chi più non si rivede.

Mustа. *Al suocero, allo sposo obedienza e fede.*
Questi estremi ricordi serba col tuo
consorte,
E non cercar più nulla di qualunque
mia sorte.
Sol se qualche novella (che al fin
verrà cred' io)
Giugnerà a Zeanghire, digli a mio
nome addio:
Digli che del suo nome nelle note a
me care
Partir tu mi vedesti, e finir di par-
lare.

Una tragedia di tal pregio non meritava occupare il luogo delle *Gemelle Capuane* o di qualche altra del *Teatro Italiano?* Ciò che diffinisce i primi progressi della tragedia italiana fin dal principio di questo secolo, è appunto la saggia imitazione fatta dai Martelli dell' *Ifigenia in Tauri* e dell' *Alceste* di Euripide. Gl' Italiani del XVI secolo aveano trasportati i greci argomenti con troppo scrupolosa osservanza delle antiche vestigia, ed i Francesi del XVII secolo fecero un passo di più maneggiandoli in guisa che si adattassero al popolo ed al tempo in cui si ripetono. Il Martelli partecipò felicemente di questa gloria, e con miglior senno de' nostri cinquecentisti accomodò all' importanza e alla vaghezza de' greci argomenti l' artifizio della moderna economia.

mia. Il confronto dell' *Ifigenia in Tauri* di Euripide con quella del Martelli mostrerà sempre al giovane studioso la maniera di modernar le greche favole con vantaggio e senza sconciarle. Chi si sovverrà dell' *Alceste* del medesimo Greco, avendo sotto gli occhi quella del Martelli, vedrà nella moderna conservato l' interesse dell' antica senza inverisimilitudini, senza il trionfo di Ercole nell' inferno e senza le indecenti altercazioni di Admeto col padre.

Impaziente parimente del risorgimento della nostra tragedia il celebre Calabrese Gian Vincenzo Gravina volle richiamarci allo studio de' Greci, e scrisse in tre mesi cinque tragedie, *Palamede*, *Andromeda*, *Servio Tullio*, *Appio Claudio*, *Papiniano*. La bella semplicità cui si attenne nel tesserle, piacque agli eruditi, e per questa parte fu applaudito dall' istesso Martelli; ma s' ingannò in più maniere nell' esecuzione del suo disegno. Pieno com' era della più riposta erudizione greca, poteva far risalire i leggitori fino a' costumi de' remoti popoli della Grecia nel *Palamede* e nell' *Andromeda*; ma qual vantaggio poteva ciò recare al moderno teatro che sì poco desiderava le stesse lodate tragedie de' cinquecentisti? Dovea egli poi serbare il modo stesso negli altri tre argomenti Romani? Conveniva a questi la veste greca? Volle ancora adoperare alla greca maniera la varietà de'

me-

metri, e ſventuratamente eleſſe l' endecaſillabo sdrucciolo per verſo principale (già uſato dal Grattarolo nella *Altea* e nella *Poliſſena*), luſingandoſi di poterlo elevare alla grandezza tragica e ſoſtituirlo al giambico antico; ma queſto sforzo inutile ferì l' orecchie italiane. De' Greci (ſuggeriſce il giudizio e il guſto) vuolſi imitar lo ſpirito e non il portamento e le ſpoglie eſteriori. Con tutto ciò molta ingiuſtizia gli fecero i contemporanei e fangli alcuni ſemidotti de' giorni noſtri. Non ſi proponga a modello, ma ſe ne rilevino i pregi che poſſiede. Se ne cenſuri la verſificazione, l' uſo frequente de' latinismi, l' affettazione di alcune ſimilitudini poſte in canzonette, il ſuo modo di ſceneggiare all' antica &c. Ma ſe ne comendi la regolarità e il giudizio, e ſi vegga il filoſofo e l' erudito nell' artificioſa pittura de' moderni coſtumi applicata a' perſonaggi delle ſue favole imitando l' arte di ſatireggiare di Euripide, ſpecialmente nel *Papiniano*. Soprattutto ſi encomj col dotto critico Pietro di Calepio per aver ſaputo *traveſtire ed applicare all' azione quella ſorte di ſentenze che contengono maſſime di morale*, nella quale *arte il Gravina ſi è diſtinto da gran parte de' noſtri poeti &c.* Si moſtrerà ſempre un critico dozzinale colui che proponeſſe alla gioventù un ſolo ſcrittore per modello, alcuno non trovandoſene nel ſuo genere sì compiu-

piuto che tutte contenga le perfezzioni. La filoſofia conſiglierà ſempre a valerſi della nota ſagacità di quel Greco pittore che raccolſe da molte leggiadre donne le ſparſe parti della beltà per formarne la ſua Venere. Queſto eſſer dee l'uffizio della vera ſtoria teatrale ragionata; e queſto non ſanno fare nè i plagiarj di meſtiere quando copiano e furano a metà, nè gli apologiſti preoccupati.

Il regno di Napoli produſſe ne' primi anni del ſecolo due altri pregevoli ſcrittori di tragedie, il conſigliere conte Saverio Panſuti, ed il duca Annibale Marcheſe. Compoſe il primo cinque tragedie impreſſe in Napoli, cioè *Bruto* nel 1723, *Sofonisba* e *Virginia* nel 1725, *Sejano* nel 1729, ed *Orazia* che unita alle altre uſcì nel 1742. Vinſe egli per gravità e per verſificazione il Gravina, e fece ſpeſſo intravedere elevatezza e ſublimità, e quel patetico e terribile tragico che agita ed intereſſa. Ma ſceneggiava alla foggia antica, introduceva o faceva partire i perſonaggi ſenza perchè, traſcorreva nel lirico, faceva verſi ſtentati, imbrattava alcune volte la locuzione con formole poco pure, inuſitate e ſcorrette. Più che altrove lo ſtile è affettato e lirico nel *Sejano*, le ſentenze più ricercate che in Seneca, il linguaggio più ſpeſſo fangoſo, e nell'atto V ſi accumolano troppe coſe dopo la morte di Sejano, le quali conveni-

va

va accennar brevemente. Ma vi si scorgono varie pennellate franche e vigorose; vivo è il ritratto de' favoriti nell' atto III, buona è la scena del IV in cui Sejano intima il divorzio ad Apicata, tragici i rimorsi che atterriscono Livia dopo la morte di Druso, e opportuna l' osservazione della nutrice in tal proposito,

O quai rei simulacri in noi produce
La fiera compagnia de' proprj falli!

Più moderatamente nella *Sofonisba* trovansi sparsi gli ornamenti lirici, e non manca di passi tragici bene espressi. La *Virginia*, mal grado del buon dialogo d' Icilio e Numitore nell'atto I, e del racconto felice e senza ridondanza del di lei ammazzamento, si posporrà sempre a tutte le altre a cagione dell' episodio della deflorata Volunnia che si frammischia al fatto di Virginia. Migliore delle precedenti è il *Bruto* dettato in istile sublime e raramente gonfio, e ricco di passi ben espressi. Lodevole nell'atto I è il ritratto che in Tito si fa de' partigiani del regno, ed in Furio de' repubblicisti, sul gusto delle politiche discussioni di P. Cornelio, e la descrizione delle arti degli ambasciadori nelle corti straniere: nel III l' ambasciata degnamente esposta da Celio: nel IV i gravi sentimenti di Furio che tenta di richiamar Tito nel camin dritto: nel

Vi forti rimorsi di Tito divenuto traditore, il tenero abboccamento di lui colla madre, gli eroici insieme e patetici sentimenti di Bruto. Ma l'*Orazia* rappresentata in Napoli con ammirazione e diletto universale colla direzione del celebre Andrea Belvedere, fu il trionfo del Pansuti. Nel trattar quest'argomento dopo l'Aretino e il Cornelio egli, dando come il primo alla sua favola il titolo di *Orazia*, conservò per lei sola fino all'atto V tutto l'interesse, là dove l'Aretino che la fe morire nel III, lo divide fra lei ed il fratello. Rare volte l'espressione tradisce la verità, anzi spesso l'avviva col sublime e col patetico. Meritano particolare attenzione l'amor tragico di Orazia e Curiazio, il carattere eroico e feroce di Orazio, l'amara divisione di Orazia e Curiazio nell'atto III, la notizia della pugna stabilita tra' Curiazj e gli Orazj nel IV, di cui è conseguenza l'altra scena di Orazio collo sposo, il contrasto delle allegrezze di Roma colle smanie di Orazia per la sanguinosa vittoria del fratello e per la morte del di lei sposo, e finalmente l'azione del V interessante per la morte di Orazia, pel pericolo di Orazio condannato e per la patetica aringa di Publio in pro del figlio superstite che commuove il Popolo Romano. Non è dunque maraviglia che, al dire anche degli eruditi compilatori della *Bibliotheque Italique* nel tomo VII, *i dotti*

vi

vi presero tanto piacere a leggerla, quanto il pubblico a vederla rappresentare (1).

Predilesse la poesia tragica il coltissimo duca Annibale Marchese, il quale dopo di aver governato da preside in Salerno entrò nel 1740 tra' Padri Gerolimini di Napoli e glorioso per la rinunzia dell' arcivescovato di Palermo e del vescovato di Lecce a lui offerti morì nel 1753 ammirato per le sue virtù. Sin dalla prima gioventù mostrò gusto e buon senno colla scelta di ottimi argomenti per due sue favole impresse in Napoli nel 1715, il *Crispo* e la *Polissena*. Non fu solo il Martelli ne' primi lustri del secolo che seppe unire alle bellezze del greco coturno la saggia maniera d' interessare i moderni alla lettura seguendo le orme de' tragici francesi. Il Marchese trattò il *Crispo* che è un ritratto dell' *Ippolito* greco, col patetico pennello di Euripide e coll' eleganza armoniosa del Racine sceneggiandolo alla moderna, e vinse coll' ottima versificazione il Martelli, colla gravità il Gravina, colla purezza del linguaggio il Pansuti. Meritò la di lui *Polissena* che da Pietro di Calepio si

(1) Delle tragedie del Pansuti trovasi una testimonianza onorevole dell' immortale Alessio Simmaco Mazzocchi nel capo I del dottissimo suo comentario dell' *Anfiteatro Campano*.

si preferisse nel confronto a quella del La Fosse pel piano meglio ragionato, pel costume più conveniente, e per l'arte di muovere la compassione. Egli è vero che all' istesso Calepio sembra di trovare nella *Polissena* francese maggior bellezza nelle sentenze, più vivacità negli affetti ed energia nella locuzione: vero è altresì ch'ei riprende nelle *nutrici* introdotte dal Marchese la perizia che mostrano della mitologia. Ma pur non è sì grande lo svantaggio dell'Italiano per le sentenze e per la locuzione, nè gli affetti riescono in lui sì poco vivaci al confronto; e quanto alle nutrici (qualora se ne conceda l'uso), può accordarsi loro certa specie di coltura al riflettersi che esse non rassomigliano alle moderne balie, ma si supposero sempre persone di alta condizione e compagne delle regine fino alla loro morte. Compose in oltre il Marchese dieci tragedie cristiane impresse magnificamente in Napoli in due volumi in quarto nel 1729. A ciascuna si premise un rame disegnato or dal Solimena or da Andrea Vaccaro, ed inciso qual dal Tedesco Sedelmaïr, quale dal Napoletano Baldi, quale dal Veneziano Zucchi. I cori di esse posti in musica da varj eccellenti maestri Napoletani si trovano stampati colle note musicali in fine di ciascun tomo. Tommaso Carapelle pose in musica i cori del *Domiziano*: Domenico Sarro quelli de' *Massimini*: Leonar-

nardo Vinci del *Maſſimiano*: Franceſco Durante del *Flavio Valente*: Giovanni Adolfo Haſſe detto il *Saſſone* della *Draomira*: Nicola Fago detto il *Tarantino* dell' *Euſtachio*: Leonardo di Leo della *Sofronia*: Nicola Porpora dell' *Ermenegildo*: Franceſco Mancini del *Maurizio* il Principe di Ardore del *Ridolfo*. Caratterizzano queſte favole una locuzione pura ed elegante e ſobriamente poetica qual ſi conviene ſulla ſcena, uno ſtile grave e ſublime, una coſtante regolarità, la ſceneggiatura moderna che quaſi mai non laſcia vuoto il teatro, i caratteri degnamente ſoſtenuti, le paſſioni portate a quel ſegno che permette l'eroismo criſtiano che riſcaldava il petto dell' autore. Per ſaggio della di lui maniera di colorire vedaſi un frammento del racconto che fa Euſtachio a Simile delle ſue avventure col Corſaro;

Talche me con mia prole in erma arena
Gittando ignudi, il rio corſo riprende.
Laſſo! Teopiſta io grido, e valli ed
antri
Gridan Teopiſta ancor: l'ode la bella
Cagion del pianto mio, che vuol nell'
onde
Precipitarſi, o per tornarmi in braccio,
O per fuggir gli oltraggi, e rattenuta
Vien dal rio predatore. Euſtachio,
intanto
Dice fra gridi e fra tumulti, e ſempre
Più

Più lievi aſcolto di ſue voci il ſuono.
Lontananza e fragor d' onda ſonante
Poi mi rende indiſtinte e al fin mi chiude
Le care voci. Svolazzante lino
Scuote la grama, teſtimonio eſtremo
D' amor, di fe, di duolo; e a lei riſpondo
(Ch' altro meco non ho) con mano ignuda,
Poi, così ſpinto dal dolore, in alto
Il pargoletto Agapito l' eſpongo.

Sim. *Tragica ſcena!* Euſt. *S' interpone e creſce*
Più ognor l' aere fra noi per lontananza &c.

Ricca miniera di affetti e di caratteri eccellentemente contrappoſti e coloriti, e di gran penſieri con eleganza e ſublimità eſpreſſi, mi ſembra ſingolarmente l' *Ermenegildo.* Vi formano un quadro pennelleggiato con vivacità e maeſtria queſto ſanto re zelante cattolico, riſpettoſo figliuolo e tenero conſorte, Igonda piena di magnanimità e di vero affetto pel marito, Recaredo ſenſibile e generoſo, Leovigildo tiranno ineſorabile e ariano ſuperſtizioſo, Genſerico veſcovo degli ariani ſcellerato e aſtuto cortigiano e perſecutore implacabile. Queſto inſidiatore ſtrappa dalla bocca di Leovigildo la ſentenza della morte del figliuolo, ſe non ri-

nunzj al culto cattolico; e colla di lui astuzia contrasta la nobile franchezza di Recaredo, che al fine gli dice:

Udito ho sempre
Ch' uomo al cui senno sacri riti ed alme
Commesse furo, se con voglia ingorda
Alle profane cose intende, e lascia
All' altrui cura il gregge, e sol da quello
Toglie da lungi il ricco frutto, è indegno
Del sacro grado, e 'l profan male adempie.

Gens. *Chi serve al Re non è men caro a Dio.*

Recar. *Caro è a Dio sol chi al suo dovere intende,*
E il tuo non è di consigliar regnanti.

Trionfa anche il carattere d' Igonda allorchè in faccia a Leovigildo consiglia al marito di preferir la morte al sacrilegio d' imbrattar con rito ariano la cattolica religione, e quando rimanendo sola con lui dopo tanta fortezza lascia il freno alla sua sensibilità. Notabile in fine è la di lei grandezza d' animo, con cui dopo aver vinto Leovigildo fa trionfare la religione sul desiderio della vendetta, e gli perdona. Seppe dunque il Marchese rilevare il pregio mag-

maggiore della Criſtiana religione di perdonare e amare il nemico, prima che Voltaire aveſſe compoſta l' *Alzira*. Prima ancora del *Manaſſe* del Granelli egli ritraſſe egregiamente un ſovrano penitente nel ſuo *Maurizio* che accompagna degnamente l' *Ermenegildo*. Queſt' imperadore che ſi era macchiato di delitti e di atrocità, divenuto penitente implora da Dio di eſſerne punito in queſto mondo e non con pene eterne, e quindi ſoggiace a' più doloroſi colpi prima che il tiranno Foca lo faccia uccidere. Avea Maurizio un di lui bambino in potere d' Irene, e Foca vuol ſapere dove ſi naſconda minacciando di far tormentar Maurizio con tutta l'atrocità. Irene generoſa ſi fa avanti ed offre al tiranno il bambino. Qual cruda ſpada al cuore de' miſeri genitori? Irene torna coll' infante; la madre vuole ſtringerſelo al ſeno, ma nel fiſſarvi lo ſguardo ſi avvede che non è il ſuo Eraclio, ma sì bene il figlio della ſteſſa Irene che eroicamente lo ſacrifica alla ſalvezza della prole reale. Ma il virtuoſo imperadore non comporta il cambio, e ſcopre la nobil frode. Con queſta gara di virtù e di eroismo e con queſte tragiche ſituazioni prevenne il Marcheſe anche l' *Orfano della China* del Voltaire. Meriterebbe che ſi traſcriveſſe il patetico e vivace racconto della carnificina di tutta la famiglia di Maurizio e di lui ſteſſo colorito col pennello di Dante. Pre-

senta dunque il Marchese più d' una tragedia degna dell'attenzione degl'intelligenti che non sono apologisti declamatori ; e specialmente l' *Ermenegildo* e il *Maurizio* potrebbero arricchire la raccolta del tragico teatro Italiano .

Antonio Conti nobil Veneto filosofo e letterato grande volle in età avanzata dedicarsi alla poesia e singolarmente alla tragica . Compose quattro tragedie , *Giunio Bruto* , *Marco Bruto* , *Giulio Cesare* e *Druso* . Il pregio singolare del di lui stile è la gravità , la precisione e la verità che richiede la passione e il teatro per la quale costantemente il Conti schiva ogni vano ornamento . La versificazione è la più accetta a' moderni , cioè il verso sciolto endecasillabo ; ma la locuzione non è sempre pura e corretta . Ciò però che caratterizza singolarmente il suo pennello è il decoro serbato nel costume e la proprietà mirabile ne' personaggi imitati . I suoi Romani (ciò che per lo più si desidera nelle tragedie francesi) vi compariscono veri Romani ; Cassio , Bruto , Cesare , i Tarquinj si riconoscono a i loro particolari lineamenti , all' indole e a i sistemi da loro seguiti secondo la storia . Volle il Conti far uso de' cori per riunire alla tragica rappresentazione la musica che le conviene , e questa forse è una delle ragioni per cui i commedianti oggi non le rappresentano , schivandone la spe-

ſpeſa; ma egli però introduſſe ne' ſuoi cori a cantar ſulla ſcena cavalieri e ſenatori Romani con poca convenevolezza alla loro gravità e al coſtume di que' tempi. *Marco Bruto* è la tragedia più criticata e ſpeſſo con ſolido fondamento dal conte di Calepio. *Giunio Bruto* recitata molte volte di ſeguito in Venezia con gran concorſo nel teatro di San Samuele, oltre a i pregi generali dello ſtile, del coſtume e del metro, ſi rende notabile per la forte aringa di Bruto animata da ſobria eloquenza e bellezza poetica propria della ſcena. Ma *Giulio Ceſare* che ſi rappreſentò con ſommo applauſo, e ſi leſſe con ammirazione da tanti letterati e ſingolarmente dal filoſofo Paolino Doria, dal celebre Giambatiſta Vico, dall' iſteſſo lodato Pietro di Calepio e dal chiariſſimo Bettinelli, baſterebbe a far collocare il Conti tra' buoni tragici moderni.

Il marcheſe Scipione Maffei Veroneſe chiaro per dottrina e per erudizione traſſe dalle greche favole il più intereſſante argomento tragico, e compoſe la *Merope*, che dopo la prima di Modena del 1713 ha avuto più di 60 edizioni, è ſtata recata in tante lingue ſtraniere, ſi rappreſentò in Venezia in un ſolo carnovale più di quaranta volte, e comparve ſopra gli altri teatri d' Italia ſempre con applauſo, ammirazione e diletto. Una delle migliori edizioni che ſe ne fecero fu quella del 1735 colla pre-

fazione del marcheſe Orſi e con annotazioni di Sebaſtiano Paoli. Ne corſe ben preſto la fama oltre le Alpi ed i Franceſi ſteſſi l'accolſero con ſinceri encomj (1). A chi è ignota la *Merope* del Maffei? Chi nel ſolo mentovarla non ſi ſovviene di quel patetico animato ma umano e naturale che ti riempie in ogni ſcena, e ti traſporta in Meſſenia? Chi di quella intereſſante ſemplicità della condotta? della verità de' caratteri? del mirabile vivo ritratto di una madre? della dolce forza che ti fanno le paſſioni eſpreſſe in iſtil nobile ed accomodato agli affetti? di quel vago racconto di Egiſto nell' atto I, e dell' avventura del IV conſervataci da Ariſtotile e da Igino, in cui il vecchio Polidoro giugne a tempo a trattener la madre che ſta per trafiggere il figliuolo? del vivace atto V ove tutto mira al disviluppo felicemente ed avviene la morte di Polifonte narrata con maeſtria? Chi

(1) *Dent Itali* (diceva il P. La Sante in una orazione impreſſa in Parigi nel 1728, in cui volea pur moſtrare la ſuperiorità della letteratura franceſe) *dent ſæpe tragœdias, qualis illa eſt Merope, cujus pater eſt Maffejus, Minerva mater, nutrix Melpomene; famæ plauſui adjungemus plauſum, eximiumque prolem vel cupiemus natam in Gallia, vel quaſi noſtram libenter coeptabimus.*

poi non sa ripetere colle parole di Voltaire che i Francesi schivi non soffrirebbero nel lor teatro Ismene che parla della *febbre* di Merope? che questa regina per iscarsezza d'arte del poeta si avventa due volte ad Egisto colla scure? che le scene de' confidenti sono troppe? che i *coltelli*, i *vasi*, i *tripodi*, i *canestri* rovesciati sono minutezze delle quali non doveasi tener conto dopo una grande rivoluzione e l'ammazzamento di un re? Gli sforzi stessi del Voltaire per deprimerla, dopo di essersi ornato delle sue principali bellezze seguendone le vestigia nel comporre la propria, manifestano vie più la prestanza della *Merope* italiana. Egli ne ingrandì ed esagerò i difetti, bramoso e impaziente di tirare alla sua copia tutti gli elogj tributati all'originale. E perchè serbando l'onorato carattere di amico del Maffei non avrebbe potuto versar su di lui che a metà e con moderatezza il suo fiele, si mascherò col finto nome di un *monsieur de la Lindelle*, e sciolse il freno alla mordacità, trattando la di lui tragedia come produzione *puerile e da collegio*, e l'autore come *poeta da fiera*, *senza ingegno*, *senz' arte e senza fantasia* (Nota I). Astuzia sì vergognosa e degna degli antichi Davi umilia la letteratura, copre di nuvole il chiarore del secolo e abbassa Voltaire. La *Merope* del Maffei non va esente da ogni neo; ma qual pro-

duzione teatrale può vantarsi di una perfezzione assoluta? La *Merope* del Voltaire non ha difetti? Sovvenghiamoci di ciò che se n'è ragionato nel tomo precedente. I Francesi stessi ve ne riconobbero di molti. Un anonimo in una *brochure* uscita in Parigi dopo la prima rappresentazione vi notò fin anco errori di lingua e di rime; chiamò Voltaire *traduttore*, *copiatore*, *piggioratore* ancora della *Merope* del Maffei specialmente nell'atto V. Volle poi quest'anonimo far pompa di erudizione, ed affermò che l'Italiano avea *saccheggiato e sfigurato l'Amasi del la Grange*, *e che il Voltaire rivendicando il furto avea restituito alla nazione francese ciò che era suo*. Preso poi da un capogirlo aggiunse che *Merope era un argomento di tutti i paesi trattato già da Euripide*. Qual cumolo di sciempaggini e di contraddizioni! Se Euripide tutti precedette nell'inventar simil favola, perchè non dire che appartiene alla Grecia? Se è di tutti i paesi, perchè l'infarinato anonimo ne attribuì la proprietà alla Francia? perchè tacciò di furto or Maffei or Voltaire? perchè non s'informò da chi 'l sapea, che il Cavalerino, il Liviera, il Torelli precedettero di più d'un secolo il suo la Grange in comporre *Meropi*, *Telefonti e Cresfonti?* Perchè poi non apprese almeno dal Voltaire che la Grange ed altri Francesi ed Inglesi trattarono questo argomento con tali

scon-

sconcezze che le loro tragedie rimasero nascendo sepolte? Perchè non vide che senza la *Merope* del Maffei, senza quella ch' ei chiama *povertà Italiana che Voltaire copiò*, ancor non avrebbe la Francia una *Merope* degna di passare a' posteri? L' anonimo oscuro che tante cose ignorava, ebbe l' audacia di scagliarsi contro l' originale del Maffei, e la copia del Voltaire, produzioni di due grand' ingegni, cui egli mirar non dovea che con rispettoso silenzio (Nota II). Io auguro all' Italia e alla Francia molte tragedie che pareggino queste due *Meropi*, dovessero anche averne i difetti; essi saranno le macchie degli Omeri, de' Virgilj, de' Sofocli fra' raggi dell' immortalità.

Intorno al medesimo tempo uscirono la *Demodice* del Veneziano Giambatista Recanati, e la *Didone* del Bolognese Giampieri Cavazzoni Zanotti. La prima recitata con grande applauso nel 1720 in Modena, in Ferrara, in Venezia, s' impresse in Firenze nel 1721 con una dissertazione dell' ab. Girolamo Leoni. Contiene la pugna de' tre Tegeati e tre Feneati narrata da Plutarco ne' *Paralleli* con tutte le particolarità del fatto de' Curiazj ed Orazj. Trionfa in essa l' amor della patria in ogni incontro. L' ammazzamento dell' addolorata Demodice per mano del fratello Critolao avviene appunto per le di lei imprecazioni contro Tegea loro patria, il cui amore tutto riempie

pie il cuore di Critolao. Lo ſceneggiamento all' antica laſciandoſi ſpeſſo il teatro vuoto, qualche ſcena ozioſa, un ſogno di Demodice di ſei tori e una giovenca tanto conforme al fatto di lei e de' ſei campioni, i poco utili ed all' azione mal conneſſi epiſodj dell' amicizia di Eurindo e Critolao, del conflitto di coſtui col leone, degli amori di Lagiſca ed Eurindo, offrono all' occhiuta critica materia da eſercitarſi. Ma rendono pregevole tal favola la regolarità e l' intereſſe che vi regna, lo ſtile non ſempre elegante e ſublime ma chiaro e conveniente alle paſſioni, e più di una ſituazione patetica felicemente eſpreſſa. Serva d' eſempio la ſcena quinta dell' atto terzo, in cui Demodice che ha penetrato che il ſuo ſpoſo Alceſte ſarà il competitore del fratello Critolao, così ſi eſprime:

S' ei riman vinto, e come le mie nozze
Si compiranno? E s' egli è vincitore,
M' unirò a quel che i miei fratelli ucciſe?
Di natura e d' amor ambo poſſenti
Leggi che a' danni miei tutte vi unite,
Perchè appunto tra voi sì oppoſte ſiete?
Quale debb' io ſeguir? da qual ſottrarmi?

e poi,

Vincete entrambi,
E ſe alcun dee perir, pera . . . ma qua-

quale ?
Alceste . . . ? Critolao . . . ? No, Demonice .

La *Didone* uscì in Verona nel 1721, ma si dice nella dedicatoria alla marchesa Isotta Nogarola Pindemonte di esserlene prima fatta un'altra edizione, ed in Bologna poi si stampò nel 1724 colle *rime* dell'autore. Non cede questa tragedia nella regolarità e nel colorito delle passioni alla *Demodice*; ma le sovrasta per nobiltà e per grandezza di stile, e per la semplicità dell'azione avvivata però da un movimento che va d'atto in atto crescendo. La sceneggiatura è pure alla maniera antica, ma due volte sole resta il teatro vuoto; havvi parimente la tanto ripetuta descrizione di un sogno; ma non si particolareggia per additare appuntino gli evenimenti. Vi si scorgono di bei passi nè pochi. Nell'atto secondo spira magnanimità la risposta di Didone all'ambasciadore di Jarba. Teatrale è nell'atto terzo il contrasto di Didone, che giugne gioliva e piena di speranze, con Enea che all'ordine di Giove era disposto a partire senza vederla. Bene espressa è la maraviglia e la tristezza di lei al silenzio indi al partir del Trojano con poche compassate parole; ma pregevolissima è la pennellata che ne dipinge il disdegno. Tratta dal naturale orgoglio ella dà a credere a se stessa

di

di esserſi disingannata, e di ravvisare il torto che faceva al suo Sicheo, e ne ha onta: si duole di vedersi adorna di altri abiti che de' vedovili: ordina a Bargina che trovi Enea e l' ingiunga di partir subito senza vederla. Ma che? Anna le riferisce l' imminente partenza di Enea, e allora il di lei fuoco sopito sotto quella rassegnazione suggerita dall' istesso amor disdegnoso, divampa ripentinamente:

Ahi me lassa! Bargina, parte Enea!
Guarda se furon ciechi i miei timori!
Me può lasciar? me abbandonar? Ah tosto
Si voli, si ritenga l' infedele . . .
Ah! che più indugio? Io stessa al lido, al porto
Corro a provar ciò che potranno i prieghi,
Le lagrime, i sospiri &c.
O Enea che mi abbandoni, o mie speranze,
O sacra del mio sposo ombra tradita,
O mio onore, o dovere, o forte amore,
Sì, troppo forte che al dover contrasti,
Qual vincerà di voi?

Ottimamente. Questo bellissimo disviluppo degli affetti di Didone, questo tragico contrasto acconciamente approssimato della prima rassegnazione con quest' impeto repentino, tutta manifestano l' anima di Didone e l'in-

l'ingegno dell'autore. La ſcena quinta dell'atto quarto ci sveglia l'idea dell'abbandono di Armida e di Rinaldo che ſi ſente morire, e pur la laſcia. Didone ſviene come Armida, ed Enea parte con Aſcanio, come Rinaldo con Ubaldo. Queſta buona tragedia colle precedenti ſmentiſce l'aſſerzione di chi imparando la ſtoria letteraria d'Italia ſulle notizie giornaliere franceſi, afferma che ne' primi luſtri del noſtro ſecolo il teatro italiano non ebbe che drammi irregolari e moſtruoſi. Si noti che dalla *Merope*, dalla *Demodice* e dalla *Didone* ſi ſono eſcluſi i cori, e l'uſo in ſeguito n'è paſſato quaſi del tutto.

Anche nel 1721 s'impreſſe in Venezia l'*Ezzelino* del dottor Girolamo Baruffaldi Ferrareſe, che poi ebbe altre quattro edizioni ed in Venezia ſteſſa ed in Ferrara. E' ſcritta in verſi ſciolti, con regolarità, con vivace colorito ne' caratteri e nelle paſſioni, ed in iſtile lodato dagl' intelligenti. Se ne riprende il perſonaggio di Anſediſio di nota malvagità come poco neceſſario e laſciato impunito: qualche diſcorſo ſecreto che ſi ode dall'uditorio e non da' perſonaggi che ſtanno ſulla ſcena: e la mancanza del tempo richieſto perchè giunga Beatrice co' ſei compagni dal fondo della torre; non eſſendo paſſati dalla chiamata alla venuta che ſei verſi ſoli recitati da Amabilia. Lo ſteſſo autore pubblicò nel 1725 *Giocaſta la gio-*

giovane di ſcena mutabile, la cui invenzione non gli appartiene, perchè il conte Antonio Zaniboni avea già tratta da un dramma muſicale la ſua *Antigona in Tebe*, detta *opera tragica*, ſcritta in proſa e impreſſa in Venezia nel 1722. Da tali favole traſſe la ſua tragedia il Baruffaldi, nè ſe ne infinſe, ma ingenuamente l'accennò nel *ragionamento* che vi premiſe. Si oſſerva nella condotta dell'azione qualche leggiero intoppo; Antigona madre di Giocaſta (che Creonte volle far morire per mano del ſuo figliuolo Osmene di lei marito) viene a Tebe ſotto virili ſpoglie, e domanda ad Ormindo il cammino della reggia ch'ella non dee ignorare. Viene con animo di dar la morte a Creonte, e nel darſi a conoſcere ad Osmene manifeſta il ſuo diſegno di uccidere il di lui padre, e pretende ch'egli vi concorra. Io porterommi al tempio (ella dice nell'atto III), mi ſcoprirò al tiranno, gli trarrò dal capo la corona, farò provargli tutta l'ira mia. Se ciò diceſſe ſpinta da diſperazione e da tedio di vivere, ſarebbero eſpreſſioni convenienti: ma ella ciò dice penſando in fatti di eſeguirlo per far la ſua vendetta, ſenza riflettere all'impoſſibilità della riuſcita. Forſe potrebbeſi riſecare qualche cicaleccio di Ormindo. Forſe più che tragedia parrà queſta *Giocaſta* un romanzo drammatico per tanti colpi di teatro e per le avventure che vi ſi accumulano in

poche ore. Ma tali nei vengono compensati dalla bellezza dello stile e da situazioni interessanti ben condotte. Viva e patetica è la preghiera che fa nell' atto I Osmene al padre per non isposar Giocasta. Tenera è la riconoscenza di Antigona e Osmene nell' atto II; giuste le di lei prime espressioni; passionata la narrazione delle proprie sventure e della fanciulla che diede alla luce; grande è il di lei coraggio ed il disprezzo della morte in faccia di Creonte nel IV atto. Piace soprattutto nell' atto V la patetica separazione di Antigona e Osmene nel punto di esser ferita da Giocasta. Ella s' intenerisce alla rimembranza della figlia perduta, e dice al marito che la cerchi, ed incontrandola (soggiugne)

Dille del mio destin la cruda istoria,
Dille che la sua madre al fin morìo
Tradita e invendicata; e se al mio petto
Stringer non la potrà, stringila al tuo.

Mentre si applaudiva la *Merope* del Maffei, l' ab. Domenico Lazzatini di Morro patrizio Maceratese illustre poeta e pubblico professore di lettere umane in Padova, dopo averla censurata severamente diede alla luce il suo *Ulisse il Giovane*, nella qual tragedia imitò elegantemente l' *Edipo* di Sofocle richiamando sulla scena tutto il terrore e la forza tragica del teatro Ateniese.

E'

È scritta in endecasillabi ed ettasillabi sciolti misti a piacere, ha il coro continuo alla greca, e lo stile accoppia alla grandezza tragica verità e naturalezza senza cader nel basso. Ma, come bene osserva l'ab. Conti, si sfigura questa favola in certo modo col raddoppiarsene l'azione colla morte data dal padre al figliuolo e col suicidio della figliuola. I molti amici dell'autore e del severo gusto greco contrarj al Maffei l'applaudirono nella lettura, ma il teatro non l'ammise, mal grado della regolarità, dello stile, della versificazione, e della nobiltà de' cori. Uscì contro di essa una piacevole satira scenica col titolo di *Ruzvanscad il Giovane* del Vallaresso nobil Veneto, parodia, come ben dice il Bettinelli, saporitissima traile poche italiane.

Discepolo del Lazzarini e seguace del di lui gusto tragico fu l'ab. Giuseppe Salio Padovano morto giovane qualche anno dopo del 1733. Egli compose tre tragedie col coro continuo lavorate con una troppo servile imitazione de' Greci, per la quale riescono fredde e nojose, la *Temisto*, la *Penelope*, e *Salvio Ottone*. Esse s'impressero nel 1727 dal Comino in Padova, ma non parmi che siensi mai rappresentate. L'ultima fu dedicata ad Apostolo Zeno che la lodò. Il conte di Calepio comendò la scelta del protagonista nella *Temisto*, ma parve al Salio ch'egli ne avesse disapprovato tacitamente ogni

ogni altra cosa nel *Paragone della Poesia Tragica*, e perciò nel 1738 produsse contro di quest' opera egregia il di lui *Esame Critico*, al quale vigorosamente replicò il Calepio colla sua *Confutazione di molti sentimenti* del Salio.

Comunicato lo spirito della tragedia per la riuscita del Conti, del Martelli, del Zanotti, del Pansuti, del Marchese, e singolarmente del Maffei, si diffuse per l' Italia tutta, e si produssero molte tragedie regolari e giudiziose, benchè non sempre eccellenti. Giovanni Leone Sempronj da Urbino produsse in Roma nel 1724 la sua tragedia il *Conte Ugolino*. La *Morte di Achille* del conte Ludovico Savioli Bolognese si pubblicò in Bassano, se non m' inganna la memoria, e nella *Biblioteca teatrale* che faceva imprimere in Lucca il Diodati. Il marchese Gorini Corio stampò in Venezia nel 1733 il suo *Teatro Tragico e Comico* col trattato della *Perfetta Tragedia*; ma le sue tragedie erano ben lontane dalla perfezione. Sebastiano degli Antonj Vicentino scrisse la *Congiura di Bruto figliuolo di Cesare* pubblicata nel 1733 in Vicenza, la quale secondo il conte Mazzucchelli fu lodata dal Martelli, e chiamata dal Maffei *nobile tragedia*. Il P. Giovanni Antonio Bianchi minore osservante nato in Lucca nel 1686 e morto in Roma nel 1758, conosciuto per gli sforzi perduti contro la

Storia Civile del Giannone; e pel libro *de' vizj e de' difetti del moderno teatro* uscito in Roma nel 1753, pubblicò sotto il nome Arcadico di *Lauriso Targiense* nel 1761 in quattro volumi dodici tragedie regolari, decenti e giudiziose, ma non vigorose, eccellenti e sublimi. Otto di esse sono in prosa, cioè *Don Alfonso*, *Jefte*, *Matilde*, *Tommaso Moro*, *Demetrio*, *Marianna*, *Dina*, *Ruggiero*, e quattro in versi *Atalia*, *David*, *Gionata*, *Virginia*. Recitavansi in un teatrino, che ancor sussiste nel convento di Orvieto, da' suoi studenti con grandissimo concorso, dove oltre alle nominate tragedie si rappresentarono ancora due sue commedie, l'*Antiquario* e la *Fanciulla maritata senza dote* rimaste inedite (1). Il P. Bonaventura Antonio Bravi Veronese pur minore osservante nato nel *1693* e morto verso il 1773 diede alla luce cinque tragedie. Il suo *Orazio* uscì in Venezia nel 1742, e si ristampò in Verona nel 1762 con molte mutazioni e col titolo *Orazio in Campo*; *Sul-*

(1) Il chiar. mio amico il P. Ireneo Affò Bibliotecario di Parma cortesemente mi comunicò tal notizia con altre intorno al P. Bianchi, di cui ha favellato il Mazzucchelli sulla scorta del P. Giovanni degli Agostini autore delle *Vite degli Scrittori Veneziani*.

Sulmone pubblicata in Venezia nel 1746 si reimpresse in Firenze nel 1756; *Irene delusa* uscì in Verona nel 1747; *Costantino* quivi parimente s' impresse nel 1748, ed un altro *Costantino* differente dal primo venne alla luce anche in Verona nel 1752, e la seconda volta nel 1764. Il signor Bicchierai produsse in Firenze due tragedie regolari e giudiziose nel 1767, la *Virginia*, e la *Cleone* precedute da alcune considerazioni sopra il teatro per lo più utili e sagge.

Ma niuna di tali tragedie levò grido, o parve degna compagna della *Merope* del Maffei o del *Cesare* del Conti, o della *Perselide* del Martelli. Toccò al Varano e al Granelli il vanto di dar nuova fama all' italico coturno.

Alfonso Varano de' duchi di Camerino distinto per natali, per dottrina e per ingegno poetico morto in Ferrara carico d' anni e di meriti letterarj a' 23 di giugno del 1788 (1) arricchì il teatro tragico di tre buone tragedie *Demetrio*, *Giovanni di Gi-*

(1) Due elegantissime iscrizioni fatte dal nostro celebre ab. Gaetano Migliore Prefetto degli studj nell' università di Ferrara si posero nella sala dell' accademia degl' *Intrepidi* e nella porta della Cattedrale per onorarne la memoria.

Scala e *Agnese*. L'autore che forse pensava di seppellirle con tante altre poetiche ricchezze, si vide obbligato ad imprimere il *Demetrio* in Padova nel 1749 con correzione e magnificenza, dopo di essersi querelato nelle *Novelle letterarie* di Venezia del Berno librajo Veronese che nel 1745 su di un esemplare non ritoccato nè concesso dall'autore l'avea prodotto. In seguito s'impresse anche in Lucca nel 1766 nella *Biblioteca Teatrale*. L'autore la chiamava *impresa della prima sua gioventù*, la quale verisimilmente l'avvicina all'epoca della publicazione delle tragedie del Maffei, del Zanotti e del Recanati. Nobile, terso, elegante ed accomodato alle cose n'è lo stile, regolare e ben condotta l'economia della favola, ottima la versificazione, conveniente il colorito de' caratteri, magnifici i cori introdotti soltanto nell'intervallo degli atti. L'azione immaginata con somiglianza del vero non è istorica, eccetto che nell'àncora naturalmente impressa nel corpo de' Seleucidi (1) dal Varano adoperata nel riconoscimento. Le scene sono tutte concatenate alla maniera moderna ad eccezione dell'atto II, in cui rima-

ne

(1) V. Giustino nel libro XV delle sue *Storie*.

ne una volta la ſcena vuota partendo Arſinoe nella quarta e venendo poi fuori Berenice ed Araſpe. Due oracoli ſono le molle che muovono le paſſioni di una madre a danni del figliuolo ſin dalle faſce, il quale è ſalvato dal di lei furore, vive incognito, ſe le preſenta con altro nome, n' è amato con altro amore che di madre, è poi perſeguitato e accuſato di fellonia, e finalmente cagiona la di lei morte ſecondo la predizione dell' oracolo. Offre queſta tragedia al ſagace oſſervatore molti paſſi pregevoli per nobiltà ed eleganza di dizione. Nobilmente ſi eſprime la magnanima Arſinoe nell' atto II con Seleuco e con Artamene. Il contraſto dell' amore colla virtù in lei ed in Artamene è dipinto ottimamente nell' atto III, e vi ſono con felicità e dignità diſviluppate le anguſtie di Artamene combattuto dal colpevole amore che ha per lui la madre e dall' odio che Arſinoe ha per Seleuco. Egli conchiude:

Per vie diverſe
Congiuran ambe alla ruina mia.
Ahi laſſo! Io amo entrambe, una ch' è madre
Benchè ſia indegna di tal nome, e l' altra
Perchè degna d' amor benchè ſia ingrata.

Nell' atto IV ſi ammira una ſituazione tragica

gica assai ben espressa. Artamene con un falso foglio è fatto reo di una congiura presso Seleuco; il re pretende solo che si scagioni giurando che niun altro congiuri contro di lui; ma egli ciò non può eseguire nell'alternativa o di accusar la madre o di mentire. Nel V investigando Berenice la condizione di Artamene vedesi con maestria e con nobiltà animato il lor dialogo, e singolarmente ogni di lui risposta ingegnosa ed il riconoscimento di Demetrio. Vedasene questo squarcio poichè si è scoperto:

Oimè! che strane
Vicende ebbi a soffrir! Fui da' nemici
Salvato, fui nutrito, e dalla madre
Son trafitto nel cor. Tu mi accusasti
Che di Seleuco io meditai la morte,
E per aver qualche ragion sul trono,
Chiesi a te le tue nozze. E chi non vede
S'io mi fo noto al genitor, che torna
La falsa accusa tua sopra il tuo capo?
Ma datti pace. Al re sarò Artamene,
E a te sola Demetrio, e così ad ambi
Renderò quel ch' io debbo e figlio e reo.
Girami un guardo, o madre, e alla mia destra
Giungi la tua &c.

E così l'eseguisce con Seleuco ostinandosi a tacere, sicchè il re lo manda a morire. Ma poco stante Seleuco rileva da Ircano, che

che Artamene è Demetrio ſuo figlio, e ne manda a ſoſpendere l'eſecuzione. L'agitazione di Seleuco nel dubbio che il ſoldato non giunga a tempo per impedirla, è piena di moto e acconciamente eſpreſſa. Ma Demetrio è ſalvato, la virtù felice, e la tragedia ha lieto fine, non oſtante la morte di Berenice per l'interpretazione dell'oracolo fatalmente colpevole. Se queſta favola da alcuni non ſi voglia ammettere tralle migliori tragedie, io credo che al compiuto trionfo del Varano ſi oppongano i due oſtacoli che ſoggiungo. In prima il patetico onde deriva principalmente l'effetto tragico, non ſembra in eſſa vigoroſo al pari del grande che concilia ammirazione; ovvero, che è lo ſteſſo, la compaſſione non par che ſia condotta a quell' attivo fremito che ci ſcuote sì ſpeſſo in Euripide che ſi pretende invecchiato. L'altro oſtacolo potrebbe naſcere dall' oſtinazione di Artamene a non paleſarſi per Demetrio in tempo che non ſi ſono ancora le coſe portate agli eſtremi; tale oſtinazione non ſembra neceſſaria e bella e degna della tragedia, ſe non quando Demetrio noto alla madre tace eroicamente per non recarle onta e nocumento. So bene che tal condotta può colorirſi col timore che ha Demetrio di perdere totalmente la ſperanza di placare Arſinoe, e colla ſicura conoſcenza che ha dell'odio materno; ma nei grandi ſconvolgimenti lo ſpettatore dimanderà ſem-

pre perchè non si è scoperto. Queste osservazioni però basteranno per impedir che si registri sì nobil favola accanto alla *Merope*, al *Cesare* ed a qualche altra eccellente? Faranno sì che con affettata incontentabilità si ripeta colle parole del sig. Andres, per altro valoroso ed elegante scrittore, che in Italia non v' ha buona tragedia fuorchè la *Merope?* Bisognerebbe essere qualche affamato gazzettiere enciclopedico, o un uomo di un libro solo, o alcun maligno plagiario perpetuo.

La nobiltà ed eleganza dello stile, la regolarità, la bellezza del dialogo, il colorito vivace de' caratteri non discordano dal *Demetrio* tanto nell' *Agnese* che nel *Giovanni di Giscala* tiranno del tempio di Gerusalemme. Quest' ultima favola che empie il suo oggetto d' inspirare il terrore colla morte del Giscala e la ruina totale di Gerusalemme, fu dedicata al pontefice Benedetto XIV, e s' impresse splendidamente in Venezia nel 1754, ornata in ciascun atto di alcune medaglie battute da' Romani in onore di Vespasiano e di Tito, e con un eruditissimo discorso intorno alle profezie e agl' istorici monumenti della distruzione di Gerusalemme, ed a varie circostanze rammentate nel dramma. Notabile in esso è la dipintura della feroce grandezza d' animo di Giscala, e più di una scena vigorosa e teatrale, come quella dell' atto III, in cui egli

s' in-

s'intenerisce col figliuolo a lui mandato dal campo nemico, come Attilio Regolo a Cartagine, per proporgli la resa, e da lui con disdegno rimandato al supplizio.

Il P. Giovanni Granelli gesuita Genovese, predicatore e bibliotecario del Duca di Modena, morto l'anno 1769, è l'altro autore che ci ha somministrate tragedie degne di mentovarsi insieme colla *Merope*, col *Cesare*, e col *Demetrio*. Benchè dalle leggi del proprio istituto astretto a contenersi entro certi confini che lasciano infruttuosa la più ricca fantasia, ed a privarsi del vantaggio che apportano sul teatro le femmine, compose quattro tragedie, qual più qual meno, tutte però lodevoli, *Sedecia*, *Manasse*, *Dione*, *Seila figlia di Jefte*. Regolarità, interesse, giudizio nella traccia della favola, destrezza nel colorire i caratteri, gran sentimenti, nulla a lui manca per esser collocato tra' migliori tragici. Ma sopra tutte le sue doti trionfa l'eccellenza dello stile naturalmente bello e poetico, ricco nella frase, puro nel linguaggio, grande sempre, sempre elegante, e forse talvolta per questo appunto alquanto uniforme (1). Il non esser

(1) L'istesso suo degno e giusto ammiratore il chiar. Bettinelli confessò *parer talora un pò uniforme quella stessa nobiltà* che l'anima elevata del Granelli prestava a' suoi personaggi.

ser esse però accomodate al bisogno de' pubblici teatri, fece che ne fossero escluse, e che si rappresentassero solo nel collegio di San Luigi di Bologna nel 1732 e ne' due seguenti anni, e si ripetessero in teatri privati dalla nobiltà Bolognese. Ciò nocque alla loro rinomanza rimanendone confinato il diletto entro pochi instruiti leggitori che ne ammirano singolarmente i pregi dello stile. Nocque anche alla gloria dell' Italia, perchè l' egregio autore avrebbe nella scuola del teatro apprese nuove delicatezze e perfezioni dell' arte. E dove non sarebbe egli giunto con quell' anima sublime e sensibile che pur manifesta, se in vece di limitarsi a rassomigliar nelle sue azioni sacre l' elevatezza del profetico linguaggio scritturale, si fosse dedicato a tesserne altre di argomenti più atti ad eccitar la compassione e il terrore tragico, e a migliorar la sublimità di Cornelio spogliandola dalle gonfiezze, ed il patetico del Racine preservandolo dalla mollezza elegiaca?

Sedecia dedicata al cardinal Giorgio Spinola fu la prima tragedia del Granelli. Essa è regolare e sceneggiata alla moderna, e solo nella terza scena dell' atto IV partono i personaggi della seconda, lasciando vuoto il teatro, ed ha i cori mobili di Assirj, Caldei ed Israeliti. Non ha per principale oggetto la compassione, come confessò lo stesso autore, ma si rende assai pre-

ge-

gevole per la semplicità della favola animata dal bell' episodio de' figli de' due re, cioè Giosia di Sedecia, ed Evilmero di Nabucco, i cui eccellenti caratteri cattano la benevolenza di chi ascolta, e danno luogo alla bella descrizione del pericolo di Evilmero nel bosco e del combattimento di Giosia colla fiera. Merita parimente lode il Granelli pel carattere teatrale di Nabucco misto di grandi virtù e di grandi passioni, tal che, com'egli pur dice, *in tutte le sue virtù si scorge il pregiudizio di una grande passione, ed in tutte le sue passioni il principio di una grande virtù*. Il suo Geremia ben rassembra all' originale della Sacra Scrittura. Vedasi in qual guisa egli nella 4 scena dell' atto I fa parlare Iddio:

Chi son io, dice Dio, che ne l' Egitto,
Anzi che in me, le tue speranze affidi?
Quella forse è la terra, onde Israello
Debba sperar salute, e quelle l' armi,
Che di me non curando e del mio Tempio,
In sua difesa infedelmente implori?
Perchè a sottrarne i vostri antichi padri
Colà fec' io tanti prodigj orrendi?
Perchè poi da l' Egitto un dì sperasse
La casa di Giacob salvezza e regno?

Degna di notarsi è pur la profezia dell' atto IV che il Granelli ad imitazione di quella di Giojada dell' *Atalia* del Racine fa

fa profferire a Geremia dell' eccidio di Babilonia e dell'impero degli Assirj trasferito a' Medi. Dovunque in somma s' introduce questo personaggio scorgesi una saggia elevatezza, che inspira un tacito religioso rispetto pei decreti della Divinità. Non merita minore attenzione la magnanima aringa di Sedecia nell'atto II.

Manasse seconda sua tragedia ci dipinge un penitente che potrebbe annojare per la sua abjezione, e pure è condotto con tanto senno che serve ad aumentare la grandezza del dramma. Manasse penitente ancora interessa, e nell'inoltrarsi l'azione desta pietà divenendo sensibile al suo pericolo. L'autore, senza curarsi per altro di farsene un merito, pensa che di tal carattere non abbiasi esempio nè degli antichi nè de' moderni tragici. Io però credo che fra gli antichi il *Tieste* di Seneca adombri il di lui *Manasse*, essendo uno scellerato renduto migliore nelle disgrazie; e fra' moderni l' abbandono disperato del *Radamisto* del Crebillon, che riconosce e detesta i passati suoi falli, esprima il dolore di questo re di Giuda. Ben è vero che in Manasse tutto è rettificato e migliorato per la verace divinità; ma anche in ciò il Granelli fu preceduto dal Marchese nel suo *Maurizio*. L' agnizione di un figlio di Manasse salvato dal sommo sacerdote, forma gran parte del bello di questa tragedia. L'artifizio usato fe-

felicemente nel supporre prima dell' azione dato in sogno il divino comando a Nabucco, onde si cangia il di lui animo avverso in favore di Manasse, salva la tragedia (e l' avvertì pur l' autore) dallo sciorsi per machina, e dà luogo a una serie di cose che conduce a discoprire in Manasse la persona additata in quel comando, ed apporta il lieto fine dell' azione. La dizione è la solita nobile e grandiosa dell' autore, e sembra solo che per gli ragionamenti troppo prolongati benchè propri ed eleganti, serpeggi per sì bella tragedia qualche lentezza.

Dione che liberò la Sicilia dalla tirannia de' Dionigi, e rimase indi oppresso dalla propria imprudenza o credulità, è il titolo della terza tragedia del Granelli. La regolarità della condotta, la vivace espressione de' caratteri ben colpiti, l' eccellenza del dialogo, la rende al pari delle altre due accetta agl' intelligenti. Vi riconosciamo altresì col chiar. Bettinelli la solita bellezza di *stile poetico e naturale*, e la stessa *ricchezza di frase e purità di lingua, che è pur sì necessaria al teatro, o che sì di rado s' incontra*. Egli però aggiugne: *ove troverassi un maggiore sforzo d' ingegno in tanta chiarezza e profondità d' invenzione, d' intreccio, e di scioglimento? qual taccia daremo al Dione per non riporlo tra le prime tragedie italiane?* Non ardisco proporre a ti-

titolo di *taccia* quanto penso intorno al *Dione*; pur mi sentirei disposto a riporre tralle prime tragedie italiane anzi il *Sedecia* e il *Manasse*; che il *Dione*. Oso proferire di non parermi l'ultimo *sforzo dell' umano ingegno* l'invenzione, l'intreccio e lo scioglimento di una favola che non produce in pro del protagonista (io ne appello all' interno sentimento di chi la legga o l'ascolti) tutto l'effetto della tragica compassione; e che non lascia intravedere il frutto morale che il drammatico dee prefiggersi. Dione ha due favoriti, Callicrate perfido simulatore, Alcimene vero suo amico; il re crede tutto al primo; e poco o nulla al secondo benchè più amato. Callicrate in faccia allo stesso Dione è convinto di manifesta menzogna, di doppiezza, di odio contro di Alcimene. Io sono (dice egli stesso) e fui suo nemico e geloso del real favore ch' ei solo ottiene,

A farnelo cader ogni arte oprai;
Congiurato lo finsi &c.

Il re ha stabilito con lui ch' egli si fingerebbe con tutti infedele e traditore; ma poi intende dall' ingenuo Alcimene che Callicrate parlando seco si è mostrato fedelissimo; il re ne stupisce a ragione, e rileva questa doppiezza:

Dio:

Dio: *Teco dunque Callicrate si finse*
A me fedel, non traditore? E il vero
Tu mi narri Alcimene? Alc. *Il ver ti*
narro;

ed altrove lo rammenta al re lo stesso Alcimene. Per tutto ciò non richiedea la verisimiglianza che Callicrate nemico dichiarato di Alcimene e menzognero convinto dovesse meritare assai minor fede che il suo rivale? Pure Dione tutto si abbandona su di codesto insidiatore, che può dirsi un Davo tragico (tante sono le bugie e le trame che accumola e intesse in ogni incontro) e ciò solo perchè gli promette di dargli in mano Apollocrate figliuolo di Dionigi. Ma per tale utile tradimento, ben potrebbe egli ottener dal re l'immunità per gl'inganni passati (come suol concedersi a' rei che fanno denunzie utili allo stato) ma non già un privilegio di esser solo creduto fedele e veritiero. Non per tanto il re totalmente in lui confida, chiama a guardar la reggia i soldati Zacinti da lui dipendenti, e ne viene a man salva ucciso. Lascio che le menzogne di Callicrate non si sostengono senza qualche studiata reticenza; di maniera che se Celippo p. e. o Apollocrate non dicono appuntino ciò che egli ha loro suggerito, crolla la machina. Lascio ancora la poco verisimile ipotesi che di tutta la Sicilia (senza eccettuarne Dione parente

di

di Dionigi) il solo Callicrate conosca Apollocrate figliuolo di questo discacciato tiranno, ed anche Ireno. Tante supposizioni a favor dell' empio per avvolgere e disviluppar questo nodo danno indizio di qualche intrinseco difetto nel piano. Previde il degno autore l' opposizione che singolarmente far si poteva alla somma credulità di Dione, e disse in sua discolpa, che *la storia l' ha esposto al pericolo di far parere Dione uomo troppo più facile e credulo che ad un eroe non conviene*; e pregò il leggitore *a por mente alle di lui circostanze, ed a consigliar se stesso a qual partito sarebbesi egli anzi appigliato*. Ma se Dione fosse almeno ugualmente entrato in dubbio di Alcimene e di Callicrate, se si fosse assicurato di entrambi per attendere sulla congiura maggior luce dall' amico Eumene, non avrebbe egli mostrato costanza nel carattere e minorato il suo pericolo? Egli è vero che la storia dà a Dione un carattere d' imprudente (1). La di lui imprudenza istorica però si restrinse ad approvare l' astuto consiglio di Callicrate di fingersi egli stesso traditore e nemico di Dione per iscoprire i veri congiu-

(1) *Callicrates* (disse Cornelio Nipote) *se armat imprudentia Dionis*.

giurati; ma la ſtoria non attribuiſce a Dione l'imbecillità di confidarſi ciecamente ad un raggiratore convinto d' impoſtura e di menzogna. E quando pure la ſtoria gli aveſſe ſuggerito queſta ſpezie d' inavvertenza, egli ben ſapeva che la tragedia non ripete eſattamente la ſtoria, ma la corregge e rettifica nelle circoſtanze che poſſono nuocere ad eccitare il terrore e la compaſſione.

Seila figlia di Jefte è l' ultima tragedia del Granelli. Seila è una ſacra Ifigenia, il cui magnanimo carattere non ſi ſmentisce mai ſino al fine. Ne' due primi atti l'azione ben diſpoſta prepara l'uditorio alla tragica compaſſione. Nel terzo le querele di Ada, le anguſtie di Jefte, la grandezza de' ſentimenti di Seila, ſoſtengono la favola nel medeſimo vigore. Ma nel IV (quando dovrebbe creſcere) già prende un aſpetto più pacato per l' eſame liturgico ſu i ſacrifizj e i voti tra Ozia e Jefte, la qual coſa ſgombra il timore che agitava gli animi col pericolo della vita di Seila, e la compaſſione quaſi non ha più luogo. Nel V eſſa riprende tanto di forza quanto permette la determinazione di Seila che vuol rimanere offerta volontaria in olocauſto. Nel laſciare i genitori e l' amante altre lagrime eſſa non ottiene ſe non quelle che ſpargonſi oggidì per le noſtre fanciulle che rendonſi religioſe.

Proſeguendo alla noſtra guiſa ſenza odj e

ſenza timori ad eſporre de componimenti ſcenici la luce e le ombre, in vece di pronunziar ſecchi reſponſi da oracolo e giudizj magiſtrali, che laſciano la gioventù qual era prima di aſcoltarli, parleremo ora del valor tragico dell' ab. Saverio Bettinelli nato l'anno 1718 nella patria di Virgilio (1). Se ne hanno tre ragionevoli tragedie, *Gionata*, *Demetrio Poliorcete*, oſſia la *Virtù Atenieſe*, e *Serſe Re di Perſia*, le quali colla traduzione della *Roma Salvata* ſtam-

(1) L' elegante ſig. ab. Andres ha lodati in termini generali i di lui componimenti e quelli del Granelli, contentandoſi di accennar ſolo che le *circoſtanze legavano loro le mani per non iſpargervi tutti que' fiori che il fecondo lor genio avrebbe ſaputo far naſcere, nè ridurre i loro drammi a quella perfezione di cui ſarebbero forſe ſtati capaci*. Ma con ciò (potrebbe forſe chiedere un giovane deſideroſo d'apprendere l'arte) che ho io imparato? che fuggirò, che ſeguirò dunque? quali fiori ſparſe il lor genio fecondo e quali laſciò di far naſcere? Simili deſiderj antiveduti mi ſpinſero, qualunque io mi ſia, a formar de' teatri una ſtoria generale ma ragionata, che deſſe a un argomento sì trito l'utile novità degli eſami ſentiti e non fatti ſull' altrui fede e come diceva Elvezio *ſur parole*, copiando p. e. e traſcrivendo alla cieca qualche articolo dell' *Enciclopedia* ſecondo la moda de' noſtri conoſciuti plagiarj di meſtiere.

ſtamparonſi nel 1771 in Baſſano, ma ſi diedero al teatro in diverſi tempi, la prima in Bologna nel 1747, e le altre in Parma tra il 1752 e 1757 (1). La regolarità, lo ſtile accomodato alle coſe, e gli affetti naturali e bene eſpreſſi, ſono i meriti generali delle favole del Bettinelli. Vediamone qualche particolarità.

Gionata è tragedia di lieto fine ſemplice quanto altra mai fondata in quel detto della Scrittura, *guſtavi paullulum mellis, & ecce morior*, così eſpreſſo dall' autore:

Due ſtille ſol di colto mel guſtai,
Ecco il mio fallo, e per sì poco io muojo.

Lo ſtile di queſta favola non è quello del Granelli o del Varano, ma è pregevole perchè naturale e patetico ſenza veruna baſſezza. Vi s'imitano i tratti dell' *Ifigenia* or di Euripide or di Racine, e la compaſſione è condotta al ſuo punto, e vi ſi ſcorge più di un bel paſſo da comendare. Tale è il lamento di Saule nella ſcena terza dell' atto III:

(1) L' autore nel *Diſcorſo del Teatro Italiano* ci fa ſapere che il *Demetrio* ſi rappreſentò anche in Venezia nel 1758, il *Gionata* altre volte ancora, ed il *Serſe* in Verona nel 1767 da' cavalieri e vi ſoſtenne la prima parte il marcheſe Albergati Capacelli.

Queſta è la mia vittoria, e quì dovea
Lo ſperato trionfo addurmi al fine?
Oh patria! oh Iſraello! a queſto prezzo
Dunque tuo re m'hai fatto? Or che mi cale
Di ſcettro e regno, ſe mi togli un figlio?
Rendimi il figlio, e tienti ſcettro e regno.

Tale è la ſcena quarta di Saule e Gionata, il quale ignorando il ſuo deſtino attende la riſpoſta dell' oracolo e vuol conſolare il padre che riſponde in termini di doppio ſignificato alla maniera di Agamennone nella *Ifigenia in Aulide*. Sono ancora intereſſanti le tenerezze di Abinadabbo e di Gionata ſimili in parte a quelle di Pilade e di Oreſte nell' *Ifigenia in Tauri*, e lodevole altresì è la patetica ſcena quinta dell' atto IV tra Gionata e Saule. Non per tanto ad occhio attento parranno poco utili all' azione e forſe ſuperflue sì la ſcena *6* dell' atto III, che la prima del IV. In quella del III Saule domanda ad Abiele, ſe il popolo entrerebbe a parte del ſuo paterno affetto, ov' egli inclinaſſe al perdono, ovvero ſi ſollevcrebbe? Ma le diſpoſizioni del popolo nella Teocrazia come avrebbero potuto cangiare le deliberazioni di Saule, cui era tolto ogni arbitrio dal proprio giuramento e dallo zelo temuto di Samuele per la volontà del cielo enunciata dal ſacro oracolo? Quanto alla prima ſcena del IV Saule potreb-

trebbe per l' affetto naturale venire con ripugnanza all' esecuzione della sentenza ; ma non mai essere incerto se debba o no far morire il figlio, che il Cielo condanna. Egli intanto convoca un consiglio di Abnero e Samuele per deliberare su di ciò che pur non è più in suo arbitrio.

Nel *Demetrio Poliorcete* abbondano i sentimenti eroici, e lo stile si eleva alquanto più di quello del *Gionata*. Il fondo istorico dell' azione consiste nel perdono dato ad Atene da Demetrio, ma nel disviluppo prende la favola il portamento del *Cinna* di Pietro Cornelio, di cui s' imitano singolarmente i memorabili versi di Augusto, *o siècles, o memoires &c.*, dicendo Demetrio:

Secoli e genti, in me volgete il guardo,
Serbate eterna a quante età verranno
L' alta memoria della mia vendetta,
Che la maggior sarà di mie vittorie.

L' imitazione può chiamarsi esatta, e pur questi versi non pare che abbiano destato la commozione che recitandosi quelli del *Cinna* facea piangere il gran Condè all' età di venti anni. E perchè ? Forse la diversità dell' effetto deriva dalla dissomiglianza delle due favole. La virtù di Augusto, come quella di Tito dell' inimitabile Metastasio, trionfa sopra tutto. Nel *Demetrio* l' ammirazione ha più oggetti, esigendone il rigi-

do eroiſmo di Timandro, la virtù de' ſuoi figli, ed il bel perdono di Demetrio. Di più Cinna e Seſto vaſſalli beneficati ed ingrati rendono *ammirabile e grande* il perdono di Auguſto e di Tito; là dove Timandro e i figli ſono individui di una repubblica non affatto eſtinta, ſono nemici che hanno ancora l' armi alla mano, e la reſiſtenza nobile di un nemico non è la ſteſſa coſa che la machina infame di un vaſſallo beneficato e traditore. Produce ottimo effetto la tragica ſituazione di Timandro e de' figli, i quali nella ſcena terza dell' atto II a prova accuſano ciaſcuno ſe ſteſſo per liberare il fratello dalla colpa e dal pericolo; ed anche la ſcena ſettima, nella quale ſono convinti nell' Areopago col foglio da eſſi ſottoſcritto, e vi ſi legge la loro energica giuſtificazione. Notabili ſon queſti verſi:

Dolce è morire per la patria, tutto
Per lei verſiamo il ſangue, ella ſu noi
Piangerà, benchè tardi; a queſto prezzo
Dal fiero eccidio ella campaſſe almeno.

Ma che diremo di queſti altri profferiti poco prima dal medeſimo?

Ma ſe la ſorte a noi contraria fia,
Se d' uopo fia perir, peran con noi
Sotto le torri e i patrj tempj e i tetti
Inceneriti in un comun ſepolcro

La

Timandro non dovea fremere all' udirli? Ottimo nel principio dell' atto III è il contrasto che si ammira in Timandro del padre e dell' arconte, dell' amor de' figli con quello della patria, della passione colla virtù. Ma la seconda e terza scena, nelle quali Alceo e Biante un dopo l'altro annunziano la stessa volontà del Senato a Timandro, non si potevano ridurre ad una sola? Nella quarta scena nobili sono i sentimenti di Timandro e de' figli. Dice il padre:

Io come padre,
Voi come figli alla diletta Atene
Doniamo a gara in ricompensa il sangue.
Itene a morte.

Dice Ipparco:

Vedrammi Atene
Morir così come l'ho già salvata.
Fido pugnai, fido morrò per lei.
Ma paga di me sol sia tua vendetta;
Il fratel viva.

Dice Cleomene:

Padre, non voglio
Grazia, se col fratel non la divido.
O non morrà, o noi morremo insieme.

Il padre che s' intenerisce, pur li condanna, dicendo:

Basta, non più, vi piango,
Ma vi abbandono, vi condanno e v' amo;

ed allora i fratelli generosamente si animano a morir con costanza. Tutto bene; ma già nell'atto II, come si è notato, è seguita una volta la loro nobil gara; nell'atto IV i medesimi che sono stati liberati da Demetrio, per salvare il padre, anche accusano se stessi a vicenda, e la competenza ha il medesimo colore; e finalmente nella sesta scena tornano a gareggiare. Avrei desiderato che sì bella situazione, benchè non nuova, e sì patetica e nobil gara non perdesse col ripetersi tanto con Timandro, nell' Areopago e con Demetrio: L' autore chiarissimo già fa la censura del Voltaire alla *Merope* del Maffei, per essersi questa regina due volte avventata colla scure contro del figlio.

Il *Serse* rifale colla *Semiramide* del Voltaire a i *Persi* di Eschilo, u andovisi dell' ombra introdotta da questo Greco. Nol tacque il dotto Bettinelli; ma avrebbe potuto ben dire ancora che l' ombra della *Semiramide* apparsa in chiaro giorno in mezzo alla corte ed al popolo la rende infruttuosa per lo spettatore, perchè incredibile e spogliata delle terribili circostanze onde

sim-

simili apparizioni scuotono gli animi della moltitudine, e perciò rimane inferiore non meno a quella de' *Persi* che al di lui *Serse*. I terrori di questo re nella scena I dell' atto III, per l'ombra che l'incalza e lo spaventa, sono alla solita saggia maniera accreditati dalla scarsezza della luce e dalla dubbia visione del fantastico simulacro, appunto come vien dal volgo immaginata. Veggasene uno squarcio:

Un lamentevol suon parmi improvviso
Da lunge udir che più s' appressa: io veggio
Fra una pallida luce in quel momento
Terribile apparir mesto fantasma.
Bende funeree e vedovili panni
Tutto lo ricoprian: celava il volto
Lugubre velo: per le man traea
Tutto sparso di lagrime un fanciullo.
Io tento di fuggir ma non so dove..
In quello un pianto, un gemito dolente
Mi raddoppia il terror, odo, o udir parmi
Il fatal nome risonar d' Amestri.
Mi volgo, e la ravviso; ella era dessa,
Che squarciatasi il velo, ancor le b lle,
Ma confuse sembianze a me scopriva.
Io correr voglio a lei, ma ignota forza
Or mi trattiene, or mi respinge; e miro,
Ch' ella stringeva i sanguinato ferro,
E al garzone il porgea. Parmi vederla,

Par'

Parmi aſcoltarla ancor, che tra i ſinghiozzi
Ignoti ſenſi mormorava, e il nome
Di Dario ripetea &c.

I caratteri di queſta favola ſoſtengono bene il proprio decoro e l'uguaglianza. Vigoroſo è quello di Serſe, ſavio quel di Clearco, candido e naturale d'Idaſpe, e ſoltanto quello odioſo di Artabano che intriga ſe ſteſſo nelle ſue ſofiſtiche ſottigliezze, mi ſembra poco plauſibile.

Intanto che tali valoroſi ſcrittori emulando ora i Greci ora i Franceſi nobilitavano il coturno italiano con drammi che dalla ſola invidia, ſotto preteſto di delicatezza di guſto, può inſpirarſi il baſſo eſpediente di occultarne il merito con un maligno ſilenzio, piacque ad un' altra ſchiera di letterati di recare eſattamente nel noſtro idioma le più applaudite e felici tragedie franceſi. Non parlerò io di certe fangoſe compilazioni di traduzioni ſenza ſcelta di ogni ſorte di tragedie buone, mediocri e cattive, le quali ſervono unicamente a rendere ambiguo il guſto alla ſtudioſa gioventù, e ad appreſtare copia di materiali a' pubblici commedianti. Parlo ſolo delle non moltiſſime verſioni eccellenti, cioè del *Ceſare* e del *Maometto* del chiar. ab. Melchiorre Ceſarotti, del *Radamiſto* e di altre del rinomato compatriotto del Chiabrera Innocenzio Frugoni,

del-

della mentovata *Roma Salvata* del Bettinelli, della *Zaira* e di altre dell' elegante conte Gaſparo Gozzi, dell' *Orfano della Cina* del ſignor Giuſeppe Pezzana di Parma, dell' *Irene* dell' ab. Zacchiroli di Ferrara, di alquante del ſig. marcheſe Albergati, del cavalier Richeri, del conte Agoſtino Paradiſi e del dottor Domenico Fabri, della *Berenice* del ſig. Romano Garzoni Luccheſe, dell' *Ifigenia* del ſig. Lorenzo Guazzeſi (1). Anche il *Bruto* del Voltaire ſi traduſſe bellamente da una dama Luccheſe. Ma che laſcia a deſiderare l' eccellente verſione dell' *Alzira* dell' inſigne traduttor di Teocrito il P. M. Giuſeppe Maria Pagnini Piſtojeſe? Non altro ſe non che il degno autore ſi determini a pubblicarla. Pregevole è parimente la traduzione della *Fedra* fatta dall' ab. Giacinto Ceruti di Torino comparſa nella *Biblioteca teatrale* di Lucca l' anno 1762, e fra i di lui opuſcoli nel 1781 (2).

Non

(1) Di queſt' ultima parlando l' ab. Arnaud nella *Gazzetta Letteraria dell' Europa* oſſerva che talvolta indeboliſce alcune eſpreſſioni dell' originale. *On ne traduit point le génie*, aggiugne e dice beniſſimo, e ciò può dirſi di altre ancora.

(2) Egli formò anche delle *Troadi* e dell' *Ecuba* di Euripide le ſue *Diſgrazie di Ecuba* tragedia patetica e ſemplice alla greca maniera, ma ſcritta in proſa armonica ſeguendo il progetto

Non ha poco contribuito ad inſpirar fra noi e diffonder e per tanti paeſi un nuovo ardore per la poeſia tragica il generoſo invito del Sovrano di Parma pel cui benefico genio Borbonico abbiam veduto in pro delle belli arti ſpuntar nuovamente i lieti giorni de' Principi Farneſi. Tra varie tragedie prodotte dal comparire del real programma per tutto l'anno 1782, cinque ſole meritarono la corona nel certame Parmenſe. Ottenne la *prima* nel concorſo del 1772 la *Zelinda* tragedia del conte Calini da Breſcia, nella quale ſi riconoſce qualche ſomiglianza della languida *Blanche & Guiſcard* del Saurin; ma è grandiſſimo il numero de' buoni componimenti che non ebbero verun modello? La *ſeconda* co-

getto del fu Diderot, che però dovea rigettarſi da un eccellente verſeggiatore qual ſi è moſtrato il Ceruti. A qualche oſſervatore parrà che il ſolo titolo manifeſti di non eſſerne una l'azione: che gli eventi ſi enuncino con certa uniformità che può riſtuccare: e che nella morte di Aſtianatte il dolor di Andromaca prenda le prime parti ſopra del perſonaggio principale. La ripoſata critica potrà aver ragione ſenza impedire però che le anime ſenſibili perturbate nelle ſituazioni doloroſe e ne' quadri dipinti con maeſtria molli di lagrime accompagnino la madre di Ettore e di Poliſſena.

corona di quell'anno si destinò al *Corrado* tragedia nazionale del conte Francesco Antonio Magnocavallo di Casal-Monferrato. Non si premiò tragedia alcuna nel 1773; ma nel seguente anno conseguì la *prima* corona il *Valsei*, ossia l'*Eroe Scozzese* di Antonio Perabò di Milano giovane di alte speranze morto qualche anno appresso. Rimase la *seconda* corona all'*Auge* tragedia del nobile Ascolano Filippo Trenta, il quale prima ancora del real programma altre due ne avea pubblicate, la *Teone*, e l'*Oreste*. Nel concorso del 1775 riportò la *prima* corona la *Rossana* del nominato conte Magnocavallo, il quale è pure autore di una *Sofonisba* pubblicata in Vercelli nel 1782. Il più accigliato censore non negherà che tali tragedie conseguirono meritamente la promessa corona, avendo allora in preferenza di altre soddisfatto alle condizioni del programma singolarmente colla proprietà dello stile, colla convenevolezza del costume e colla regolarità della condotta. Non basterà ciò per convincere i maldicenti Freloni enciclopedici dell'utilità del disegno del Real Protettore, e per mostrare che l'Italia non è sì lontana dal calzar con piena riuscita il coturno Ateniese? Nè con ciò si pretende assicurare che abbiano le nominate tragedie tutta l'energia e la grandezza tragica, calore, moto, patetico, interesse da elevarle accanto al *Cinna*, alla

Fe-

Fedra, all' *Alzira*, al *Radamisto*. Molto meno si pensa di proporle per modelli a *chi voglia ottenere una corona dalle mani stesse di Apollo*, secondo l' espressione del sig. Andres. Ma dalle mani almeno di chi si compiace encomiar l' *Ifigenia* del Lassala, la *Numanzia* dell' Ayala e l' *Agamennone* dell' Huerta, non potrebbe, oltre del Maffei, sperar di essere coronato qualche altro Italiano di questo secolo?

Intorno al tempo che si maturava l' eccitamento della Corte Parmense corsero il tragico aringo molti illustri compatriotti del marchese Maffei. Se non con molto calore, con grandi affetti e con istile sempre accomodato alle cose, certo con regolarità costante, con arte e con giudizio composero le loro tragedie Carl' Antonio Monti, che pubblicò nel 1760 in Verona il *Servio Tullio*; il conte Guglielmo Bevilacqua che nel 1766 impresse *Arsene* ben condotta e ben versseggiata non meno del suo *Giulio Sabino*; il conte Alessandro Carli autore di *Telane ed Ermelinda*, di *Ariarate*, e de' *Longobardi* impressa nel 1769; il dottor Willi che scrisse *Idomeneo*; il sig. Girolamo Pompei che diede alle stampe un' *Ipermestra*, e la *Calliroe* pubblicata nel 1769; il conte Paradisi che compose gli *Epitidi*; ed il cavaliere Durante Duranti che pubblicò in Brescia nel 1768 la *Virginia*. Io non preferirei questa tragedia nè all' *Appio* Clau-

Claudio del Gravina, nè alle *Virginie* del Panſuti o del Bianchi o del Bicchierai. Quel vedere tre volte tornare alla viſta dell' uditorio l' apparato del Decemviro per ſentenziare ſulla condizione di Virginia; il ripeterſi tre fiate la citazione de' teſtimonj, e il darſi ogni volta nuova dilazione per ſoſpendere la ſentenza, ſembra povertà d' arte. Le ſcene di Claudio ſono troppo ſtaccate e talvolta ſi frappongono all' azione inopportunamente. Icilio minaccia, e poi rimane quaſi ozioſo nella difeſa dell' innamorata. La ſceneggiatura non ſerva il modo accettato da' moderni, e più di una volta il teatro rimane vuoto. Il partire ed il reſtare de' perſonaggi non ſempre avviene giuſta le regole del veriſimile, ma ſecondo il biſogno dell' autore. V' ha non pertanto più di un paſſo vigoroſo. Virginio nell' atto III parla con eroica grandezza al Decemviro: nel V la di lui difeſa contro l' impoſtura di Marco è ſobria e giudizioſa: patetiche nel medeſimo ſono l' eſpreſſioni di Virginia: buono il racconto non diffuſo che fa Claudio della ferita data dal padre a Virginia: aſſai compaſſionevoli ſon l' ultime di lei parole.

Il cavaliere Ippolito Pindemonte parimente Veroneſe acclamato in Italia tra' valoroſi poeti viventi diede alla luce in Firenze l' anno 1778 *Uliſſe* tragedia di lieto fine degna di mentovarſi come regolare, bene

ſcrit-

ſcritta e ben verſeggiata, e pregevole per la ſemplicità delle greche favole e pel decoro delle moderne, che vi ſi oſſerva. Viene in eſſa eſpreſſo con vivacità e delicatezza l'amor conjugale e paterno. E che importa che ſi riconduca ſulle moderne ſcene un antico argomento della Grecia, purchè le paſſioni comuni a tutti i tempi e a tutti i paeſi tragganſi dal fondo del cuore umano in guiſa che commuovano e chiamino l'attenzione? Queſta tragedia in una ſola azione principale che ſi va diſviluppando ſenza biſogno di eſtrinſeci epiſodj, ci preſenta varie ſcene teatrali (1). Tali mi ſembrano le ſeguenti: quella di Penelope nell'atto II, che intende la morte di Uliſſe comprovata col di lui manto: la riconoſcenza di Uliſſe e Telemaco nell'atto III: la ſcena del IV tra Penelope ed Uliſſe chiuſo nell'armi, che ſi parlano con affetti convenienti al proprio ſtato, e ſi dividono ſenza che Uliſſe ſi faccia

(1) Dicendo *ſcene teatrali* io non intendo unicamente certi colpi di ſcena decorati con pompa e combinati a forza. Tutto è per me *teatrale* ciò che sa intereſſar chi aſcolta, ed è allora queſt'effetto più fine ed ingegnoſo, quando ſi ottiene con minor apparato e ſenza molte ipoteſi. Dico ciò per certi nuovi autorelli ſubalterni che ripetono le altrui voci ſenza afferrarne le idee.

faccia conoscere. Nell' atto V Penelope si lamenta del tripudiar che fanno i proci per la morte di Ulisse, mentre stanno a mensa con Telemaco e con Ulisse sconosciuto. Si ode un gran romore, si distinguono gemiti e lamenti, Penelope teme pel figlio. Intende poi che si è accesa una gran mischia tra' proci, Telemaco e lo straniere. Cresce la di lei agitazione; ma secondo me ella si perde in troppo lunghi discorsi dopo tal notizia intempestivi. Trattasi del tutto, di un figlio unico suo sostegno, perduto Ulisse; e che dee a lei importare l' origine della contesa in quel punto? E' l' evento della pugna che dee occuparla tutta. Dopo di aver saputo da Mentore ancora che tuttavia si combatte, può ella esser curiosa delle circostanze dell' avvenuto? può udirne un lungo racconto? Ella intanto l' ascolta, ed al fine si sovviene del figlio. Tutto potrebbe passare, s' ella non fusse Penelope, se non fusse madre. Ma questo dubbio che molesterà chi legge o ascolta, si dilegua all' arrivo di Telemaco salvo e di Ulisse vincitore. Ella sviene, e ripigliando l' uso de' sensi si trova tralle braccia del tanto sospirato e pianto consorte. L' illustre autore volle apporre alla sua tragedia alcune *osservazioni* contro di essa, fingendole fatte da un altro; ma esse altro non sono che graziosi colpi e motteggi contro il mal gusto e la pedanteria e gli errori di alcuni mo-

derni innamorati di un *nuovo ſtile* e di un *nuovo modo* di far tragedie . Egli oppone ancora al ſuo componimento che *ſia aſſai ſcarſo di morali ſentenze* ; ma queſta è la ſua maggior lode , eſſer sì ricco di lumi filoſofici , come ſpecialmente dimoſtra il diſcorſo di Uliſſe in fine dell' atto IV , e ſapere occultar se ſteſſo ne' perſonaggi che imita .

Prima del Pindemonte avea in Lucca pubblicato nel 1773 un altro *Uliſſe* il dottore Franceſco Franceſchi Luccheſe autore di varie lodevoli produzioni , di un' apologia del Metaſtaſio , e della tragedia intitolata il *Coreſo* . Il di lui *Uliſſe* deſtinato al concorſo di Parma intimato nel 1771 non ſi riſtrigne , come quello del Pindemonte , al di lui ritorno in Itaca e alla vittoria ſu i proci , ma ne contiene anche la morte ſeguita per mano di Telegono ſuo figlio non conoſciuto . Parve all' erudito autore , e ſe ne dichiarò nel diſcorſo fatto all' Accademica Deputazione Parmenſe , che ciaſcuna di queſte due avventure non poteſſe appreſtar materia per una favola di cinque atti . Egli vi aggiunſe anche una ſcelta di uno ſpoſo da farſi da Penelope tra' proci ; gli artificj del ſagace Uliſſe per rompere l' alleanza de' due amanti principali ſeminando fra loro la diffidenza ; e tre fatti d' armi . Ecco ciò che ci ſembra più intereſſante in queſta favola , oltre ad alcune vaghe imitazioni della

la maniera Metaſtaſiana e di altri noſtri poeti: l'appaſſionato traſporto di Penelope nella ſcena 4 dell'atto II in procinto di aprirſi il foglio della ſcelta dello ſpoſo; il colpo di ſcena quando al volerſi ferire eſſendo trattenuta da Uliſſe ella il riconoſce, ed egli deſtramente l'avverte di non iſcoprirlo; la bella ſcena 8 dell'atto IV, in cui Uliſſe eſplora l'indole di Telemaco, e poi ſi dà a conoſcere. Parrà poi forſe al critico imparziale, che con poca veriſimiglianza Alcandro il confidente di Circe, l'educatore di Telegono e partecipe dell'arcano della di lui naſcita, taccia fino al fine e laſci che avvenga il parricidio. Egli ſi diſcolpa del ſuo ſilenzio con Telegono nella ſcena 7 dell'atto V così:

Temer d'un parricidio io non potei;
Uliſſe mai non vidi, e lungi o eſtinto
Io lo credei. Nè del tuo amor gli effetti
Io potei paventar, che di ſoverchio
La fe della madrigna a me paleſe
Era.

Ma ſebbene ſia uno de' poſſibili ch'egli non abbia mai nè viſto nè conoſciuto Uliſſe, è però una delle ſuppoſizioni inveriſimili ed aſſai rare che l'unico confidente degli amori di Circe ed Uliſſe, colui che *fanciullo naſcoſe Telegono ad ognuno*, non conoſceſſe Uliſſe. E quanto al *non paventar gli effet-*

ti dell' amore del ſuo allievo, egli parla contro a ciò che non ignorava, poicchè ben potea ſu Telegono cader la ſcelta di Penelope, ed in effetto ſu di lui è preſſochè ſeguita; ed egli intanto perſonaggio inſulſo e ozioſo ſeguitava a tacere nè impediva le inceſtuoſe nozze.

La *Bibli* tragedia del conte Paolo Emilio Campi Modeneſe s'impreſſe in Modena nel 1774, e ſi era rappreſentata con grande applauſo nel teatro di corte la primavera dell'anno precedente. L'amor diſperato e funeſto dell'appaſſionata Bibli per Cauno ſuo fratello ſegue le tracce della *Fedra* di Racine. La ſteſſa furioſa paſſione contraſtata da un reſto di pudore e di virtù lacera il cuore di Bibli e di Fedra: la ſteſſa tragica forza anima l'una e l'altra favola: la ſteſſa *galanteria* ſubalterna d'Ippolito ed Aricia che indeboliſce l'intereſſe della *Fedra*, caratterizza gli amori di Cauno, d'Idotea e di Mileto, e raffredda l'azione della *Bibli*. Sin dalla prima ſcena Bibli intereſſa e commuove. Eſſa non contiene al ſolito un freddo racconto del paſſato, bensì una dipintura patetica della di lei ſituazione; ma il rimanente dell'atto I e parte del II ſi occupa negli amori di Mileto e d'Idotea, e l'azione procede languida e lenta. Tornando Bibli prende nuovo vigore nella ſcena 5 col di lei incontro con Cauno, nella quale narrando con paſſione

e ſen-

e ſenza ſuperfluità i ſuoi ſpaventi notturni, dà indizj della colpevole ſua fiamma. Le prime cinque ſcene dell' atto III ſono impiegate negli amori di Cauno ed Idotea e nel diſegno di Mileto ſu di coſtei dalla quale è odiato. L' atto riſorge colla venuta di Bibli deſtinata dall' oracolo ad immolare una vittima. Buona è la ſcena 7, in cui Bibli apre il ſuo cuore ad Eurinoe. Ella le dice:

E ſarà vero, Eurinoe, che i dei
Voglian da me nuovi delitti ad onta
D'un reſto di virtù che m'han laſciato?

Come (riflette) appreſſarſi all' altare? come così colpevole ſvenar le vittime? il padre ignorerà ſempre i miei arcani? e Cauno? avrebbe egli penetrato il ſenſo iniquo del mio diſcorſo? Eurinoe l'ignora, ma ſoggiugne che il vide fremere, arroſſire e mirarla con isdegno; e Bibli ripiglia:

Aſſai diceſti. Inteſe
L' ingrato inteſe, e non intender finſe.
Crudel! Eur. *Ma che? forſe dovea...*
Bib. *T' intendo.*
Ah taci .... è ver, io ſola, io fui
l' ardita,
Io fui la ſcellerata ... Ma l' amaro
Suo ſimular, quel fingere .... ah sì
queſto,

Facendomi arroſſir, m'empie di sdegno.

Ella ha ceduto alla paſſione, ha mandato trall' atto III ed il IV un foglio a Cauno per iſcoprirla; ma toſto ne ha ribrezzo ed orrore. Vieni, dice ad Eurinoe,

Fuggiam da queſti luoghi. Un dio nemico
M' inſegue, e mi minaccia. Andiam, non odi
Il fulmine che fiſchia, il ciel che tuona?
Si oſcura il giorno, fugge il ſol . . .
Non vedi
L'aria di ſangue e di caligin tinta?
Soſtienmi . . . il piè vacilla . . . io non mi reggo.
Ahi laſſa! io muojo.

Nell' atto V la ſcena di Bibli e Cauno è ſcritta con vigore, e Bibli benchè colpevole combattuta dall' orrore e dall' amore deſta pietà. Ma la ſcena terza, la quarta ben lunga e la quinta di queſt' atto, che non ne contiene che ſette, ſi aggirano intorno ad Idotea, e trattengono l' evento principale a pura perdita. Bibli ferita condotta a ſpirare davanti al padre cui chiede perdono, chiama di nuovo verſo di ſe l' attenzione e l' intereſſe.

Uſcì in Bergamo nel 1778 *Calto* tragedia del P. Giuſeppe Maria Salvi ſommaſco lavorata ſu di un argomento tratto dalle poe-

poesie di Ossian. Prendono talvolta l'espressioni qualche novità per le immagini di nubi, di meteore, di raggi di luna cadente &c. proprie del Celtico Poeta, come si vede nel racconto che fa Calto della visione avuta. Ma nel rimanente lo stile rassomiglia a quello delle nostre tragedie e talora delle opere musicali, la qual cosa par che dissuoni, perchè le maniere e le formole de' popoli cacciatori introdotti nel *Calto* dovrebbero esser sempre di molti gradi lontane dalle idee de' popoli culti e dal linguaggio delle opere in musica. Oltreacciò non ha voluto l'autore soggettarsi all'uso della scena stabile, cambiandosi ben otto volte; ed in conseguenza non ha potuto scansare di non lasciar la scena vuota, regola che non osservarono gli antichi nè i nostri cinquecentisti, ma che in Francia e in Italia dopo Racine e Maffei nè anche da' tironi si trasgredisce. Se il P. Salvi (che dicesi che abbia composte altre tragedie ancora) non avesse dimostrato nel *Calto* ingegno atto a riescire in questo genere, anche da queste osservazioni passeggiere mi sarei astenuto. Guai a quel poeta, il cui dramma non si vitupera nè si loda! guai a quello ancora che non ha per lodatore che se stesso e i suoi compiacenti amici! L'indifferenza del pubblico e degli esteri è una condanna del suo dramma.

Si pubblicò in Bassano nel 1779 *Ugolino*

Conte de' Gherardeschi tragedia senza nome di autore, la quale non sembra che ottenga pienamente il fine tragico, con tutto che vi si notino alcuni passi lodevoli che ne accenneremo. Forse l'orrore di uno che muore per fame, prolongato per cinque atti non permette varietà di situazioni, e rende a poco a poco quasi indifferente il lettore. Forse un'atrocità impetuosa mette in maggior movimento le passioni sulla scena, e una spietatezza, per dir così, riposata alla maniera de' Caligoli, qual'è questa di Nino che dà luogo all'artifizio, rivolta gli animi in vece di atterrirli. Forse quest'argomento non esige cinque atti, e trattato in tre l'azione diverrebbe più rapida. Forse la versificazione vorrebbe essere più armoniosa, e lo stile talvolta più energico. Forse i caratteri equivoci di Guido, di Lanfranco ed anche di Marco, di tempo in tempo rallentano gli affetti; e un ambasciadore Genovese che viene a implorar mercè e ad intercedere a favor di Ugolino, par che lavori contro l'intento esacerbando l'animo di Nino con rimproveri e declamando quasi fosse a lui superiore. Nonpertanto è patetica la descrizione che fa Marco nella scena 2 dell'atto II, della rassegnazione di Ugolino condotto al carcere, la quale ben prepara il carattere di lui già scellerato pentito e ravveduto nelle avversità. Nella scena 4 del III ottime sono l'espres-

l'eſpreſſioni di Ugolino: nobile nella ſeguente è il rifiuto della libertà offertagli a condizione di portar le armi contro Genova che lo protegge: energiche in queſta ſcena ſon le di lui parole:

Non mi rapir quel bene
Che mi diè la tua torre. O torre amica,
Chi mi ritorna a te? Tu cancellaſti
In pochi giorni da mia mente inferma
L'idee del fanatiſmo, e del furore.
Entro al tuo bujo un favorevol raggio
Pur mi riluſſe. Io vidi, e chè non vidi?
Vidi le ſtragi che in Italia e in Piſa
Nacquer dall'odio mio. Il ſangue vidi
De' cittadin fedeli a terra ſparſo
Per difeſa d'un nome e d'un partito.

Patetica è vera è l'eſpreſſione di Ugolino nella ſcena 6 dell'atto V fu i figli:

V'udrò di nuovo
Chiedermi un pane, nè in riſpoſta avrete
Fuorchè inutili lagrime e lamenti;

come ancora il congedo ch'egli prende dal nemico mancando per debolezza:

Figli ... Guelfo ... oveſiete? Nino, io muojo,
E ti perdono.

Niccolò Creſcenzio regio profeſſore di filo-

loſofia in Napoli che nel 1727 produſſe il *Coriolano* tragedia languida e regolare: il cavaliere Scipione Cigala autore di una *Cleopatra* ſtampata in Napoli nel 1736, mentovata nel ſupplemento della *Drammaturgia* dell'Allacci e onorata con un bel diſtico del conſigliere Giuſeppe Aurelio di Gennaro eccellente giureconſulto e poeta latino (1): il P. Serafino Giuſtiniani Genoveſe che impreſſe nel 1751 il *Numitore* riuſcita ſulle ſcene, mal grado della traſcuraggine dello ſtile: il ſig. Flaminio Scarpelli Bologneſe, e Don Ignazio Gajone di Caſale di Monferrato autori di alquante tragedie regolari: il conte Aleſſandro Verri che nel 1779 impreſſe in Livorno col modeſto titolo di *Tentativi* due tragedie la *Congiura di Milano*, e *Pentea* argomento tratto dalla *Ciropedìa* di Senofonte: fin anco due donne, cioè la ſig. Franceſca Manzoni di Milano, e la ſig. Maria Fortuna auttrice della *Zaffira*, e della *Saffo*: tutti, dico, queſti ſcrittori meritano lode per qualche pregio che traſpare in mezzo

(1) Si trova nel libro III de' di lui verſi latini impreſſi nel 1742:

Scipio hic eſt; non is quo victa eſt Africa; at ille
Æternam pariet cui Cleopatra decus.

zo alla languidezza; ma essi servono come il color nero sottoposto alle pietre preziose per dar maggior risalto ai nomi del Martelli, del Marchese, del Varano, del Granelli, del Bettinelli, e singolarmente del Maffei.

Ma che diremo del *Diluvio Universale*, dell'*Anticristo*, di *Adelasia in Italia*, della *Rovina di Gerusalemme*, del *Nabucco*, del *Davide*, della *Sara &c.* del P. Ringhieri ristampate dopo la di lui morte, e ripetute da' commedianti Italiani, piene di tragiche mostruosità, e scritte in istile inelegante, prosaico, snervato, seminate di dispute sottili e mezzo scolastiche? Che della sua *Bologna liberata* armata di una prefazione contro di *certo Dottore Don Pietro Napoli Signorelli* che non avea lodate le sue tragedie che l' Italia chiama mostruose? Ciò che ne dicemmo altra volta, cioè che può bastar loro il servir di capitale a parecchie compagnie di commedianti. Aggiugneremo quel che ne dice un giornalista in parte suo parziale, che egli era il tragico *del volgo e degli Ebrei*. Egli pur ebbe molte situazioni interessanti e teatrali in mezzo alle stranezze; egli fu dunque calzando il coturno ciò che era il nostro Cerlone nelle sue chiamate commedie mostruose e talvolta interessanti reimpresse in Roma colla falsa data di Bologna.

Il pugnale di Melpomene vibrato senza ef-

effetto da mani sì deboli, è stato in questi ultimi anni impugnato con più successo. Il cavaliere Giovanni Greppi fervido e pronto d'ingegno ha prodotto in Venezia nel 1787 due volumi di *Capricci Teatrali*, ne' quali trovansi tre tragedie, *Gertruda Regina d' Aragona*, *Giulio Sabino in Roma*, ed *Odoardo* stimata la migliore. Esse appresta no a uno sguardo curioso molte scene vivaci e tragiche e con felicità versseggiate; ma qualche ipotesi non molto verisimile, un portamento tal volta romanesco, l'atrocità spesso soverchia, alcun neo nella lingua e nello stile, non ci lasciano pienamente soddisfatti. Increbbe, nè senza ragione, nella seconda tragedia al conte Alessandro Pepoli che il proscritto Giulio Sabino e la sua sposa ardiscano penetrare con poco scorgimento nel palazzo d'un imperadore Romano loro nemico, ed avventurar tutto pel piacere di sfidarlo. Arrigo nell' *Odoardo* inferocisce atrocemente contro del proprio padre più perchè gli ha tolto la sposa che perchè gli ha svenata la madre. Il senatore Maresscalchi di Bologna diede alla luce delle stampe in Bassano nel 1788 una tragedia di *Antonio e Cleopatra*, di cui loderemo di buon grado varj tratti di Romana grandezza che vi si possono notare. Accorderemo parimente all' illustre autore di averne ideato un piano assai più conveniente alla scena tragica di quello del Shakespear. Con-

fesse-

feſſeremo nonpertanto che la ſcena dell'atto IV di Cleopatra ed Ottavio nel tempio, in cui ella coll'idea di adeſcarlo al ſuo amore mentre il marito dorme, domanda alla confidente, *ſe le ſue veſti ſi accordino col ſuo volto*, ed entrambi poi tentano ogni via per ingannarſi ſcambievolmente, ne ſembra anzi comica che tragica. Aggiungeremo per amor del vero che il carattere della ſua Cleopatra inſidioſa, mentitrice, infingevole, civetta, potrà bene raſſomigliarſi a quello che gli dà la ſtoria, ma non eſſere nè sì tragico nè sì grande come quello della *Cleopatra* del cardinal Delfino. Il nobile autore de' *Baccanali* tragedia pubblicata in Venezia nel 1788, colla regolarità della condotta, colla forza de' caratteri, con varj tratti robuſti e colla gravità dello ſtile fa concepire alte ſperanze ch'egli eſſer debba uno de' tragici pregevoli del noſtro tempo. Vigoroſo nell'atto I è il diſcorſo tenuto da Sempronio al giovane Ebuzio da iniziarſi ne' miſteri de' baccanti. Vivace la dipintura che fa dell'empietà di eſſi nell'atto II Fecenia ſpaventata dal vedere aſcritto il caro amante a quella nefanda adunanza. L'iſteſſo autore ha compoſto i *Coloni di Candia* di egual merito. Ma ſi è deſiderato in entrambe maggior veriſimiglianza nelle circoſtanze, maggior cura in certe eſpreſſioni, più attività nel capo de' ribelli nella tragedia de' *Coloni*, meglio accreditata ne' *Bac-*

ca-

canali la guisa onde il vecchio Ebuzio trafitto da cento colpi pensò a tramandare, fidandosi di una baccante, la notizia del proprio eccidio a un figlio allora fanciullo, scrivendo su di un cuojo col proprio sangue.

Il sig. Matteo Borsa noto per varie operette erudite, ed il sig. ab. Giuseppe Biamonti, ripetendo gli antichi argomenti greci hanno saputo procacciarsi nuova e non volgar gloria. Volle il sig. Borsa con *Agamennone e Clitennestra* pubblicata in Venezia nel 1786 dare a un argomento mille volte trattato e bene per molti riguardi specialmente da Eschilo primo inventore, e da Seneca e dal conte Alfieri, un portamento novello col variare il carattere di Clitennestra, cui non fa rea dell'uccisione del marito. Il sig. Biamonti seguendo le tracce di Euripide ha prodotta in Roma nel 1789 un' *Ifigenia in Tauri*, uno de' due argomenti tragici della Grecia, che Aristotile antiponeva ad ogni altro. Aveano trattato questo bell' argomento in Italia. con pari felicità per diverse vie il Rucellai serbando i cori e la condotta del tragico greco, ed il Martelli scortamente adattandone l'azione alle moderne scene, per nulla dire del conte Gian Rinaldo Carli che l'avviluppò di amori, d' inganni e di avventure romanzesche. Il sig. Biamonti calca le orme di Euripide in tutte le circostanze della patetica generosa gara di Pilade ed Oreste, e della riconoscenza d' Ifige-

genia col fratello ; ma premette all'azione una nuova ipoteſi della peſte onde Tauri è afflitta, per cui ſi è mandato Reſo a conſultar l'oracolo di Apollo in Delo, il quale ſerve allo ſcioglimento naturale della favola ſenza l'intervento di una machina; nel che però non ſembra ideato con tutta l'arte queſto comodo arrivo di Reſo nel punto ſteſſo che Oreſte è per cadere ſotto la ſacra bipenne. Parimente la riconoſcenza ſegue diverſamente, cioè non per la lettera d'Ifigenia da recarſi in Argo, come nella greca favola, ma pel nome di Oreſte ſcritto ſul monumento erettogli come morto ; ed anche in queſto ſi bramerebbe che tali onori funebri e tal dolore d'Ifigenia non ſi foſſero totalmente fondati ſul di lei ſogno e prima della notizia recata da Lico che in Argo regna Menelao. Mal grado di ciò, e di qualche neo e della copia delle apoſtrofi, e ſpezialmente di quella della ſcena 5 dell'atto I,

O fortunata quella cerva alpeſtre &c.

che contiene un concetto non vero, noi dobbiamo ſinceramente congratularci col valoroſo giovane poeta che ha ſaputo dar nuovo e vivo intereſſe a un argomento più volte ben maneggiato in Italia, cui poſſono oggi invidiare le ſcene franceſi, le quali non hanno ancora una *Ifigenia in Tauri* da metterle a fronte. La gioventù ſtudioſa vi tro-

troverà molti ſquarci eccellenti tratti ſingolarmente da tutte le ſcene di Pilade ed Oreſte, dalla 4 dell'atto III d' Ifigenia co' medeſimi, dall' ultimo patetico congedo di Oreſte coll' amico nella 3 dell'atto IV &c. A noi baſti accennare che rendono pregevole queſta tragedia grandi affetti, ſtile nobile, vivace ma natural colorito e verſificazione armonica quanto richiede il genere.

All' ab. Giambatiſta Aleſſandro Moreſchi di Bologna dobbiamo *Carlo I Re d' Inghilterra* tragedia pregevole pubblicata nel 1783, in cui non ſi ripete qualche argomento greco, non ſi trattano amori, non intervengono confidenti inetti, non ſi fa pompa di lirici ed epici ornamenti. La morte di un re che traſſe verſo il Tamigi tutta l'attenzione dell' Europa, è uno de' pochiſſimi argomenti proprj del vero coturno. In eſſa non moſtraſi che Ciro p. e. prevalga ad Aſtiage, o Aleſſandro a Dario, o Tamerlano a Bajazzette, ſventure di perſonaggi eroici che altro non fanno che cangiar le catene de' regni. Quì ſi vede una tremenda cataſtrofe della coſtituzione di un popolo che conculca le proprie leggi per alzare un tempio alla libertà nazionale, ſacrificandole con formalità giudiziarie per prima vittima il proprio ſovrano. Il ſig. Moreſchi col ſolo preſidio della ſtoria degnamente colorita e poſta in azione ci traſporta in Londra, e ci ſchiude la terribile ſcena di un legittimo mo-

monarca ſolennemente condannato da' proprj vaſſalli. Ei preſenta in un medeſimo quadro Carlo magnanimo e ſenſibile che nel gran paſſaggio dal ſoglio al patibolo trafitto dalla tenerezza de' figli conſerva il decoro reale e muore da forte: Cromuel che ſi ravviſa alla vaſtità de' ſuoi diſegni e alla naturale ſpietatezza veſtita di empia politica: Farſè che rappreſenta tutto l'entuſiaſmo Ingleſe per la libertà, la quale gli occulta l'atrocità del mezzo di ſtabilirla: Federiga e Dacri che dipingono la virtuoſa debolezza compaſſionevole de' pochi in pro del principe ſacrificato. La dizione è nobile, convenevole al gran fatto, e ſpoglia di ornamenti quaſi ſempre inutili al tragico che ſa le vie del cuore. Serva di ſaggio ciò che dice Farſè nella bella ſcena 5 dell'atto II in cui ſi ammirano quattro caratteri diſſomiglianti ugualmente importanti e ben eſpreſſi nella deliberazione di Carlo ſul foglio del Parlamento:

Hai tu vaghezza
Di grande tanto divenir, che alcuno
Pareggiar non ti poſſa? Ardiſci, o Carlo,
D'alzare oltre te ſteſſo il tuo penſiero?
Lo ſcettro a te cagion di lungo affanno
Oſa deporre, cittadin diventa;
Imita Silla, e ſii maggior d'Auguſto.

Vedaſi il ritratto di Cromuel in queſte parole della I ſcena dell' atto IV :

Diadema non curo, o regia ſpoglia;
Voglio il comando. Alma non ho capace
Di ſervitù. Dovunque nato io foſſi,
Io comandar dovea. L' utile nome
Di libertà, che sì l' Ingleſe apprezza,
Quì mi chiama a regnar: altrove uſato
D' altro conſiglio avrei.

Con maggior copia di favole ha cercato il ſig. conte Aleſſandro Pepoli di Bologna abbandonar parimente i greci argomenti inveſtigando nuova materia tragica nella ſtoria di ogni nazione; ed hà ſinora pubblicate ſette tragedie che ſi trovano raccolte nell' edizione di Venezia del 1787 e 1788. Traſſe dalle cronache Ingleſi la prima intitolata *Eduigi* re d' Inghilterra che perſeguitato dallo zelo di Dunſtano perde la vita, il regno e la ſpoſa per eſſerſi congiunto in matrimonio con Elgiva ſua cugina. In tal favola, che ha un coro mobile nel I, II e IV atto, e non nel terzo; è notabile la franca dipintura d' un impoſtore vendicativo e fraudolento fatta in Dunſtano.

Sulle ſtorie Spagnuole fabbricò la *Geloſia ſnaturata oſſia la Morte di Don Carlo* figliuolo di Filippo II, ed il *Rodrigo*, per le cui laſcivie paſsò la Spagna ſotto il dominio de' Mori. Scriſſe la prima ad emulazione

di

di quella del conte Alfieri, nella quale piacquegli far morire Carlo ed Elisabetta abbracciati sotto le rovine d' un sotterraneo carcere. Fu il *Rodrigo* sventurato anche nella rappresentazione secondo il racconto del medesimo illustre autore essendo stata pessimamente accolta in Venezia per gli sforzi di un partito avverso. Vi si vede una Clotilde violata involontariamente, che ama però il suo violatore, e che continuando ad amarlo pure scopre la sua vergogna al proprio padre, il quale all' apparenza si gloria bassamente del sofferto oltraggio meditandone la vendetta fatale a tutta la Spagna.

Dalle solite vicende de' serragli de' Turchi ricavò la sua *Zulfa*, in cui si vede Seremeth il migliore de' mariti ed il più generoso degli uomini tradito ed offeso dagli amori della sua moglie Zulfa con Errico, per li quali si serba l'interesse della favola. Non per tanto è patetico il congedo che prende Zulfa dal marito nell' esser condotta al Dey:

Signor, mi lascia
Al mio destino ... Il ciel ti ricompensi
Di tua bontà ... Morir m' era dovuto:
Accogli il pianto mio ... Se il puoi, rammenta
Senza sdegno il mio nome ... e alla memoria
Della misera Zulfa, oh Dio! perdona.

Tolse dalla storia di Pausania re di Sparta la *Cleonice*, in cui mi sembrano lodevoli i caratteri di Cleonice e di Sofronimo, e grande insieme e patetica la scena 3 dell'atto IV. Taluno però sentirà qualche rincrescimento del non delicato carattere di Pausania e del di lui indecente invito mandato a Cleonice perchè venisse a passar seco la notte, facendole indi in premio sperare le sue nozze; nè meno sconvenevole parrà la mediazione di Scilace di lei padre che cerca tutte le vie di persuader la figlia ad andarvi.

L'argomento della tragedia di *Dara* è tratto dagli eventi de' successori di Tamerlano, ed è piuttosto un tessuto di colpi di scena, cioè di fatti, che di situazioni tragiche. Nurmal e Cajeam interessano; ma Dara che abbandona subito la reggia e la città al consiglio del fallace Jemla, e che poi vi torna quando è occupata dal fratello, non si manifesta, qual si enuncia, valoroso nè privo di accortezza. Il colpo di Mirza colla pistola coperta, che non prende fuoco, e si scopre al cader del broccato, indica un disegno mal concertato da non contribuire al tragico terrore. Non reca onta all'autore la rassomiglianza del suo Oramzeb col Maometto del Voltaire; ma se ne vede la discordanza nella confidenza che delle proprie scelleraggini ed insidie l'uno fa a Jemla e l'altro a Zopiro. Maometto po-

tea

tea lusingarsi di trarre vantaggio dalla sua astuta sincerità coll' indurre Zopiro a seco unirsi . Ma Oramzeb che poteva mai ottenere col manifestarsi il più furbo degli uomini ad un suo spregevole schiavo? Di tanto non faceva mestieri con un traditore com' è Jemla per fare che scoprisse Dara .

Dalla storia Romana prese un argomento nuovo per la scena nel *Sepolcro della libertà* , *ossia Filippi* , cui i leggitori non esiteranno a dar la preferenza sulle altre per istile , per condotta e per grandezza di caratteri . Marco Bruto vi comparisce degnamente , e se non potrà compararsi col *Catone* dell' Addison , non manca di sublimità e di forza , nè gli amori subalterni della favola inglese interrompono il buono effetto dell' italiana . L' autore nel tessere la sua tela non ha potuto nell' atto V serbare il modo tenuto da' moderni e guardarsi dal lasciar vuoto il teatro . Bruto nella 1 scena, Cicerone nella 2 , Messala e Casca nella 4 , Antonio nella 5 , lasciano la scena vuota . Rapita Porcia dal trasporto per la libertà prima di uccidersi accanto a Bruto trucida con ispietato eroismo i teneri figli al cospetto dello spettatore ; ma forse la provvida variazione di quella scena, che risparmia tanta atrocità , non toglie alla tragedia il terrore che se ne attende .

Finalmente sul fondamento istorico dell' invito fatto dalla repubblica Fiorentina a

Gualtieri duca di Atene a governarla, ha l'illustre autore immaginata l'interessante tragedia *Romeo e Adelinda* impressa nel V volume del suo *Teatro* nel 1788, e rappresentata con pieno applauso in Bologna nel palazzo del chiar. marchese Albergati che vi sostenne egregiamente la parte di Uberto, mentre si distinse a maraviglia la nobil donna sig. Teresa Venier in quella di Adelinda, e l'autore stesso in quella di Romeo.

Chiudiamo con lieta fronte la classe de' moderni tragici italiani col sig. ab. Vincenzo Monti e col conte Vittorio Alfieri da Asti (1).

Il sig. Monti ha finora composte due tra-

ge-

(1) Non si vogliono però obbliare le tragedie latine composte nel presente secolo per lo più da' gesuiti, cioè: l'*Ermenegildo* di Marcantonio Ducci impresso in Roma nel 1707; *Stanislao Kostka* di Giovanni Lascari quivi pur pubblicata del 1709; *Maurizio Imperadore*, e *Artavasdo Principe dell'Impero* di monsignor Gian Lorenzo Lucchesini da Lucca, il quale altre due ne scrisse ancora in italiano, il *Maurizio*, e *Clodoaldo Principe di Danimarca*; le sei tragedie latine del dotto Carpani stampate in Roma nel 1745; e l'*Epaminonda* di Giovanni Spinelli di Napoli de' Principi di San Giorgio uscita verso il 1749, e poi tradotta ed impressa anche in italiano.

gedie, l' *Ariſtodemo* , e *Galeotto Manfredi Principe di Faenza* . S' impreſſe la prima nel 1786, e ſi recitò in Parma con pieno applauſo in due autunni conſecutivi , ſoſtenendo la parte di Argia la celebre Gardoſi (1); nè con minor lode ſi accolſe tal favola

(1) Il Reale Infante onorò l'autore colla medaglia d'oro onde ſi coronavano le favole rimeſſe al certame , e ne fe imprimere e rappreſentar la tragedia come prima facevaſi delle coronate . Ciò dimoſtra l'animo coſtante di quel Sovrano in pro della poeſia drammatica ; e confonde la falſità di certo famoſo impiaſtricciatore di *Colpi d' occhio* , il quale interpretava malignamente il ſilenzio del *conſeſſo accademico* Parmenſe , e dava ad intendere al pubblico , che il *Duca l' avea abrogato* . Capiſce che vuol dire *abrogare?* Ne ha egli forſe veduto ii decreto? Vero è che da alcuni anni tace quella Deputazione Accademica ; ma ſe n'è manifeſtata la cagione? Certo è però che dopo l'ultima favola coronata nel concorſo del 1778 (recitata poi nel 1781) S. A. R. degnò dichiararſi *Capo* di eſſa , e ſucceſſore del degno Conte San-Vitale defunto , e per qualche anno ancora continuarono a riceverſi i componimenti trasmeſſi al concorſo . Certo è pure , che il Real Protettore ha conceſſo all' *Ariſtodemo* gli onori e 'l premio delle favole coronate . Or come oſa dire il citato impoſtore che è mancato all' Italia *queſto debole allettamento ?* L' impudenza degl' Aretini rivive d' ogni maniera in cotali deplorabili infarinati calunniatori .

vola in Roma recitandovi il valoroso Zanarini. L'argomento è quello ſteſſo che Pauſania ſuggerì al Dottori nel ſecolo paſſato; ma ciò che formò l'azione del primo *Ariſtodemo*, ſerve di antecedente a queſt'altro. Ci tratterremo noi a dare una compiuta analiſi di sì nota tragedia enunciata in tanti giornali buoni e cattivi, recitata in tanti teatri ed impreſſa tre volte in due anni? Baſti ormai accennare in generale che ne formano la preſtanza ed il carattere una verſificazione felice, armonica, maeſtoſa: lo ſtile robuſto, animato, ſublime e poetico quanto comporta il genere: molte invidiabili bellezze di eſecuzione: le paſſioni espreſſe col terribile pennello di Crebillon e di Shakeſpear ne' loro migliori momenti. Ne vorremmo, è vero, le parti della favola più concatenate; più fondato e naturale il diſegno di Liſandro di occultare Argia, d'imprigionare e non uccidere Eumeo, di obbligar Altibio con un giuramento a non paleſarne la naſcita; l'entrar di Argia nella tomba della ſorella preparato almeno con raccapriccio maggiore. Ma chi direbbe che lo ſpettro dell'*Ariſtodemo* ſia la ſteſſa coſa con quelli della *Semiramide* e dell'*Hamlet*, ſe non chi di tutto parla per tradizione? In queſte favole gli ſpettri appariſcono e parlano realmente, come anche il genio di Marco Bruto nel *Filippi* del conte Pepoli: ma nell'*Ariſtodemo*, come nel *Serſe* del Bet-

Bettinelli, il ſimolacro che adombra i rimorſi di queſti gran delinquenti, ſi preſenta ſolo alla loro riſcaldata e atterrita fantaſia. L' *Ariſtodemo* (ſi è detto ancora) non ha cataſtrofe, perchè già ſe ne prevede il fine. Traſpare, è vero, il diſegno ch' egli ha di uccidersi; ma in qual guiſa l' effettuerà? Argia ſcoperta in Ceſira ſarà prima a lui nota? porravvi a tempo impedimento? Ecco le coſe che formano la ſoſpenſione dell' uditorio. Affermò il fattore di *Colpi d' occhio* che tal favola è piena di atrocità, nel che s' inganna o mentiſce, mentre eccetto il ſuicidio della cataſtrofe, non vi ſi rappreſenta atrocità veruna, ma sì bene terrori e rimorſi d' averne anticamente commeſſe. E' *nojoſa*, *fredda*, *priva di movimento e d' intereſſe*, diſſe il medeſimo follicolario. Ma può mancar di calore, intereſſe e movimento una favola che eſprime con tanta forza il terrore tragico, come ſi vede nel terribil racconto della ſcena 4 dell' atto I, nel congedo di Ceſira e Ariſtodemo della 3 dell' atto III, nella mirabile dipintura dello ſpettro della 7 dell'iſteſſo atto, nella 2 del IV in cui Ariſtodemo atterrito cade ſul teatro a piedi di Ceſira ed a lei ſi diſcopre reo, nello ſcioglimento ſommamente patetico in cui Ariſtodemo che ſi è ferito a morte, riconoſce in Ceſira la ſua Argia e ſpira? Rechiamo per ſaggio del valor tragico del ſig. Monti qualche frammento della ſcena 7 del

III e dell' ultima dell' atto V. Ecco la dipintura dello ſpettro che fa il re a Gonippo:

Allor che tutte
Dormon le coſe, ed io ſol veglio, e ſiedo
Al chiaror fioco di notturno lume,
Ecco il lume repente impallidirſi,
E nell' alzar degli occhi ecco lo ſpettro
Starmi d' incontro, ed occupar la porta
Minaccioſo e gigante. Egli è ravvolto
In manto ſepolcral, quel manto ſteſſo,
Onde Dirce coperta era quel giorno,
Che paſsò nella tomba. I ſuoi capelli
Aggruppati nel ſangue e nella polve
A roveſcio gli cadono ſul volto,
E più lo fanno, col celarlo, orrendo.
Spaventato io m' arretro, e con un grido
Volgo altrove la fronte; e mel riveggo
Seduto al fianco, mi riguarda fiſo,
Ed immobile ſtaſſi, e non fa motto.
Poi dal volto togliendoſi le chiome,
E piovendone ſangue, apre la veſte,
E ſquarciato mi addita utero e ſeno
Di nera tabe ancor ſtillante e brutto.
Io lo reſpingo, ed ei più fiero incalza,
E col petto mi preme e colle braccia.
Parmi allora ſentir ſotto la mano
Tepide e rotte palpitar le viſcere,
E quel tocco d' orror mi drizza i crini.
Tento fuggir: ma pigliami lo ſpettro
Traverſo i fianchi, e mi ſtraſcina a
piedi *Di*

Di quella tomba, e quì t' aſpetto, grida.

Odaſi ancora Ariſtodemo ſpirante:

Ebben, che vuol mia figlia?
S' io la ſvenai, la pianſi ancor. Non baſta
Per vendicarla? Oh venga innanzi? Io ſteſſo
Le parlerò . . . ; miratela; le chiome
Son irte ſpine, e vuoti ha gli occhi in fronte
Chi glieli ſvelſe? E perchè manda il ſangue
Dalle peſte narici? Oimè! Sul reſto
Tirate un vel, copritela col lembo
Del mio manto regal, mettete in brani
Quella corona del ſuo ſangue tinta,
E gli avanzi ſpargetene, e la polve
Su i troni della terra, e dite ai regi,
Che mal ſi compra co' delitti il ſolio,
E ch' io morii . . .

Gon. *Qual morte! Egli ſpirò* (1).

S'

(1) Queſta tragedia ha avuti di gran lodatori, e di cenſori non pochi. Ma che diremo a chi ſi accingeſſe a ripeterne ſenza biſogno i difetti in gran paroloni vuoti di ſenſo e colmi di ritagli altrui mal collocati? Diremo col medeſimo ſig. Monti che *è ſtata una provvidenza che l' Ariſtodemo aveſſe le ſue ſecrezioni perchè non moriſſero tanti vermi.*

S'impresse il *Galeotto Manfredi* del medesimo autore insieme colla precedente nell' edizione Romana del 1788. L'azione consiste nella morte di questo principe di Faenza seguita per la gelosia che ha di lui la Bentivoglio sua moglie ingannata da un malvagio ambizioso. L'autore vi appose per epigrafe,

vestigia græca
Ausus deserere, & celebrare domestica
facta,

perchè uscendo dagli argomenti forestieri, nella guisa che i Romani abbandonarono tal volta l'orme de' Greci; avea trattato un *argomento nazionale* (1). La condotta è regolare; interessanti ognuno per se e tutti insieme nel contrasto sono i caratteri di Manfredi, Elisa, Matilde, Ubaldo; quello di

(1) Ma che ne disse il Gazzettiere Enciclopedico trasplantato in Venezia editore de' *Colpi d' occhio*? Che il Monti con quel testo avea voluto enunciare che la sua tragedia era *urbana*, cioè che trattava di *principi ma non di prima classe*. Il buon uomo prendeva *domestica facta* per *argomenti privati*, o di *personaggi di seconda classe*. Orazio è un osso troppo duro da rodere per simile gazzettiere. *Et crimine ab uno disce omnes*.

di Zambrino nero e detestabile inspira ne' buoni tutta l' indignazione colla verità e forza delle pennellate che lo ritraggono. Le scene per noi singolarmente pregevoli sono le seguenti : nell' atto I la 2 di Manfredi co' suoi cortigiani, e la 3 di Ubaldo e Manfredi ; nel II la 2 in cui si dipinge felicemente la tenerezza di Elisa ; nel III la riconciliazione di Matilde e Manfredi col congedo che viene a prendere Elisa ; nel IV gli affetti del virtuoso Ubaldo che si allontana dalla corte ; nel V la tenerezza di Manfredi che ordina che si richiami nella scena 1, le furie di Matilde inspiratele da Zambrino nella 6, e sopra ogni altra l' ultima tragica situazione di Manfredi trafitto a torto e di Matilde che ne intende l' innocenza quando egli spira. Lo stile è nobile ne' grandi affetti e talora alquanto dimesso e famigliare specialmente in bocca di Zambrino. Le bellezze delle scene indicate sono molte. Eccone un saggio. Zambrino che sostiene nella 2 scena dell' atto I doversi aggravare e smungere i popoli per ingrandir l' esercito e guarnir le fortezze, dice :

Dove difesa,
Dove coraggio avrem ?

Ed Ubaldo :

Nel

Nel petto,
Nell' amor de' vaſſalli. Abbiti queſto,
Signor, nè d' altro ti curar. Se tuo
Delle tue genti è il cor, ſolleva un grido;
E vedrai mille ſguainarſi e mille
Lucenti ferri, e circondarti il fianco:
Ma ſe lo perdi, un milion di brandi
Non ti aſſicura! Non ha forza il braccio,
Se dal cor non la prende; e tu ſarai
Fra tante ſpade diſarmato e nudo.

Dopo tanti contrarj avviſi di critici occulti o manifeſti, invidi o ſinceri, e di cenſori periodici o buoni che ſervono alla verità e alle arti, o perfidi che militano per chi gli aſſolda e mordono chi ricuſa pagar lo ſcotto a ſimili pirati, come mai parlare delle tragedie del conte Alfieri ſenza farſi un nemico? Brevemente e come da noi ſi ſuole ſenza timore e ſenza dipendenza coll' uſata noſtra debolezza. Dieci egli ne ha finora pubblicate dall' impreſſore Grazioſi di Venezia raccolte in tre volumi nel 1785: *Filippo*, *Polinice*, *Antigone*, *Virginia*, *Agamennone*, *Oreſte*, *Roſmunda*, *Ottavia*, *Timoleone*, *Merope*. Sono eſſe ſcritte alla greca maniera o alla moderna? Non alla greca, perchè non hanno cori, non nutrici, non nunzj, non machine che le ſciolgano, non decorazioni pompoſe, non il ſolo fatalismo

mo che ne governi le molle (1). Le passioni maneggiate con terribile maniera le caratterizzano, e la condotta delle favole è accomodata al moderno teatro. Il pregio singolare che distingue l' Alfieri da moltissimi contemporanei ed oltrepassati, è l' arte grande di rintracciare entro il più intimo del cuore umano i pensieri che contribuirono a consumare i gran delitti. Nulla nelle sue favole rallenta l' azione, tutto va al fine, tutto tende ad inspirare spavento, e terrore. Il dialogo grande ed a proposito si accomoda alle situazioni. Lo stile enfatico, e troppo, manca di ogni poesia, di colori, di ornamenti, non dico già de' vietati epici e lirici da lui meritamente abborriti (2), ma di quelli che l' uso costante de' tragici eccel-

(1) Perchè il non verace autor da *colpi d'occhio* noverò tra' difetti dell' Alfieri l' *imitazione de' Greci*? L' ha egli forse mostrata servile per condannarla? Racine, Crebillon, Voltaire ebbero torto quando imitarono i Greci nell' adottarne le favole? L' ebbe il chiar. Bettinelli che nel *Discorso del Teatro Italiano* si pregiava di seguire *la scorta di Eschilo e di Euripide*?

(2) L' autor *Colpo d' occhio* incolpa l' Alfieri pel suo *frasario lirico*. Non è dunque possibile ch' egli ne indovini una? Com' è mai fatta la retina di cotal cianciatore che tutto gli diping: a rovescio?

cellenti antichi e moderni accorda alla ſcenica. La verſificazione è per lo più dura, ſenza grazia, inarmonica; la locuzione ſtentata ſtranamente contorta, quaſi ſempre non naturale, cruſchevole fino alla noja. Egli ſi priva rigoroſamente di ogni ſorte di *confidenti*, ed è quindi aſtretto a valerſi con frequenza de' monologhi ſpeſſo narrativi altrettanto nojoſi e più inveriſimili. Quattro o cinque perſonaggi non ſenza offeſa della verità nè ſenza rincreſcimento alternano in cinque atti. L' illuſione manca del neceſſario ſoccorſo delle proprietà indiſpenſabili che accompagnano i troni; e ſi vede inveriſimilmente una reggia per natura popolata abbandonata a uno e a due attori che vengono a tramare una congiura quaſi al coſpetto del tiranno. Tali mi ſembrano i pregi ed i difetti generali delle nominate tragedie. Scendiamo a qualche particolarità ſu ciaſcuna.

Filippo. Spira tragica gravità queſto componimento mal grado della ſnaturata barbarie di Filippo; della cataſtrofe preveduta ſin dal principio; della venuta d' Iſabella nella 1 ſcena del I ſenza perchè o ſolo per tornar indietro dopo il ſuo monologo; della coſtruzione quaſi alemanna,

ch' ei t' è padre e ſignor rammenti
Mal tu così;

del

del mal suono che fà quell'

a te sol resta
Come *a* me mo*rte*;

della mancanza degli articoli più volte &c. Non saprei che desiderare nel rassomigliante ritratto del geloso inumano simulatore Filippo. Gomez insidiosamente lo dipinge ad Isabella nella scena 5 del IV, ma con eccellenza,

Niun pregio ha in se che il simular pareggi &c.

La storia lo rappresenta come il *Tiberio* delle Spagne (1). Quindi ben si dipinge tale nella tragedia, e singolarmente nella scena 5 del III fra' suoi adulatori iniqui consiglieri, che ci rimembra un' immagine di

(1) Oltre agli storici nazionali delle di luigesta, e ad una descrizione spagnuola da me letta manoscritta della morte di Don Carlo, apparisce il simulato procedere del geloso Filippo nella *Relazione tragica si, ma veridica di Don Carlo sacrificato* &c. stampata in Colonia presso Friderico Barbo 1680, la quale poi si trova impressa in francese fralle opere dell' ab. di San-Reale senza che si accenni di essere una pretta letterale traduzione da capo a fondo.

quel cupo imperadore in mezzo al ſervo Senato Romano, qual ci viene delineato da Tacito.

Polinice. I caratteri di Eteocle e Polinice che ſi abborriſcono, e Giocaſta che palpita per ambedue, ſono eſpreſſi con forza di colorito veramente tragico. Eteocle non ſa vederſi ſuddito un momento, ed a coſto d' ogni delitto non reſpira che indipendenza ed odio mortale. Polinice non ſoffre i ſuoi torti, ma ama la germana, ama e venera la madre, e nell' iſteſſo fratello non abborre che l' ingiuſtizia e la mala fede; ſente in ſomma la voce della magnanimità in mezzo all' ira. Tali caratteri ricevono l' ultima mano nell' atto V, quando il moribondo Eteocle fingendo d' abbracciar l' altro l' uccide:

Eteo: *Ve*^{n} *detta è al fin compiuta. Moro, e t' abborro ancor.* Polin. *Pena al delitto*
Ottengo pari ... io moro, e ti perdono.

Antigone. Di queſta tragedia recitata in Roma nel 1782 m' increſce ſingolarmente l' introduzione priva di veriſimiglianza e proprietà. Argia giovane principeſſa ſola di notte s' inoltra in una reggia nemica per ottener da Antigone, che non conoſce, il cenere del ſuo ſpoſo; primo monologo. Antigone ſi accinge contro del regio divieto ad andar nel campo per bruciare il corpo inſepolto di Polinice; ſecondo monolo-

go. S' incontrano in fine, si parlano alla cieca, ed Argia in una reggia per lei tanto sospetta vede una donna, e dice di cercare Antigone e di aver con lei comune *la pietà ed il dolore*. Ciò che esse dicono, non conoscendosi, è senza riflessione se non per timore della loro vita, almeno per quello di non condurre a fine la meditata impresa. A tali angustie e incongruenze è condotto il poeta per voler trasportare tutta l'azione nella reggia di Tebe. La gara però di Argia ed Antigone, gli arditi sentimenti di questa in faccia al tiranno, il loro ultimo patetico congedo, rendono alla favola la verità e la forza.

Virginia. I monologhi di Appio e di Virginio in parte narrativi, qualche intoppo che si presenta nella condotta della favola, l'ondeggiamento circospetto e picciolo del Popolo Romano nel giudizio, l'impunita tirannide minacciosa ancor dopo l'ammazzamento di Virginia, la durezza e l'oscurità prodotta nelle maniere di dire dalla mancanza degli articoli e da' troppo stravolti iperbati; tutto ciò, dico, non ci nasconde i pregi di questa favola. Noi ne ammiriamo la dipintura de' caratteri d'Icilio, di Virginia e di Virginio, veramente Romana, la vigorosa scena 2 dell'atto III (1), e

(1) Odasi come vi parla il forte Icilio:

la 3 passionata di Virginio che incontra la figliuola e la consorte col nobile disdegno di Virginia, col terribil pensiero d' Icilio,

ah! schiavo il sangue mio? non mai..
Padre io non son . . . se'l fossi . . .

colla fiera luce che ne scende in Virginio,

orribil lampo
Mi fan tuoi detti traveder! deh taci..

Agamennone. Punto non esitiamo ad ammirare in particolar modo questa tragedia eccellente, mal grado di circa otto soliloquj, delle solite eccezioni sullo stile e del gallicismo *Atride forse già mi sospetta*. Oltre della proprietà de' caratteri e della forza delle passioni, è inimitabile la guisa onde vi si disviluppa la riposta sorgente del gran misfatto. Le insidiose maniere di Egisto che conduce la cieca Clitennestra all' esecra-

Taci: qual nome
Osi tu proferir? V'ha patria, dove
Sol uno vuole, ed obedisconi tutti?
Patria, onor, libertà, penati, figli,
Già dolci nomi, or di noi schiavi in bocca
Mal sì confan, finchè quell' un respira,
Che ne rapisce tutto ec.

crabile assassinamento con latenti insinuazioni, mostra nel sig. Alfieri un filosofo teatrale che sa le vie onde si penetra nel fondo del cuor dell'uomo. Egisto inspira per gradi tutta la sua malvagità alla regina sempre occultando il pravo suo disegno fino all'atto IV col velo della modestia e del grande amore che mostra di nutrir per lei. Quindi nascono quattro mirabili scene, la 1 dell'atto I, la 1 del II, la 1 del IV (1),

(1) A questa scena maestrevole oppone con fondamento il sig. conte Pepoli che Egisto svela incautamente la sua intenzione presentando a Clitennestra l' immagine di Cassandra sua rivale vicina a torle talamo e regno; ciò dimostrando una caduta, una dimenticanza del poeta. Sembra però, s' io m' appongo, che avendo essi detto,

Crudo rimedio . . . e sol rimedio . . . il sangue
D' Atride . . . Eg. *Io taccio.* Cli. *Ma tacendo il chiedi,*

ed avendola Egisto condotta al punto di più non inorridire all' idea di cercare una *mano* un *ferro* che trucidi il marito, sarebbe fuor di tempo l'uso di quel primo colore. Ciò che segue ben dimostra di essersi fra lor perfettamente inteśi:

Cli. *Io di Cassandra ancella? Io di te priva?*
Eg. *Atride il vuol.* Cli. *Atride pera.* Eg. *E come?*
Di

e la 2 del V. La gioventù ſtudioſa vedrà mirabilmente dipinto lo ſtato dell' animo di Clitenneſtra e quando è per giungere Agamennone, e quando vi s' incontra, e quando freme all' idea della propoſta lontananza di Egiſto, e quando ſi determina al colpo atroce, e quando eſce bagnata del ſangue del marito.

Oreſte. Non ſiam contenti di alcune circoſtanze del piano di tal favola. Oreſte e Pilade s' inoltrano fin nella reggia indeterminati del preteſto che ſceglieranno per preſentarſi al re, e del nome onde *far velo* al lor venire. Elettra va parlando ſola a voce alta nella ſcena 2 del I, ed è inteſa da Pilade ed Oreſte. Nella medeſima lunghiſſima, benchè bella, avviene la riconoſcenza de' fratelli in un luogo tanto ſoſpetto. Oreſte declama, minaccia, va in furie, fulmina col guardo ardente il tiranno, gli rimprovera il tradimento e la viltà, quaſi altro diſegno non aveſſe che d' irritarlo e morire invendicato. Pilade nella 2 del IV per rimediare alle imprudenze di Oreſte gli dà il proprio nome di Pilade non me-

no

Di qual mano? Cli. *Di queſta, in queſta notte,*
Entro a quel letto, ch' ei divider ſpera
Con l' aborrita ſchiava &c.

no imprudentemente, giacchè Egiſto non ha manifeſtato minore abborrimento per Pilade che per Oreſte. Ma i difetti dello ſtile mi ſembrano più rari, e i caratteri ſono eſpreſſi con tutta la forza tragica. Eccellente è la dipintura di Clitenneſtra che palpita alternativamente or pel figlio or pel marito: ella è madre ſtando Egiſto in ſalvo, ella non l'è più quando per lui paventa. Soprattutto nell'atto V lodevoliſſimo è il traſporto di Oreſte nel trucidar Egiſto, col quale ſi coloriſce egregiamente l'aver ucciſa la madre che ſi frappone, ſenza vederla.

Roſmunda. Sembra il trionfo dell'iniquità queſta favola in cui invano ſi cercherà un oggetto morale. L'inumana vendicativa Rosmunda rieſce felicemente in opprimere tutti i ſuoi nemici e la virtù e l'innocenza in Romilda. Queſta figlia di Alboino imprudentemente e ſenza neceſſità fa una confeſſione ſpontanea del ſecreto del ſuo cuore alla barbara matrigna e all'ucciſore di ſuo padre. Il prode Ildovaldo che ha più volte giurata la morte di Almachilde, eſſendo da queſto re chiamato a duello, accetta e poi ricuſa per non *abbaſſarſi*. In oltre egli comanda le truppe di Rosmunda contro Almachilde, ſi pugna, e mentre ferve ancor la battaglia, il buon generale abbandona il campo e torna inſulſamente nella reggia &c.

Ottavia. Supera di gran lunga quell'al-

tra attribuita a Seneca, e vi si vede con forza e giustezza espresso il carattere di quest' imperatrice. Ma Nerone è tiranno con affetti privi dell' energia tragica, e Poppea e Tigellino hanno passioni e vizj da commedia.

Timoleone. Ottima lezzione a' tiranni, morir nella maggior sicurezza. Timofane dopo avere scoperte tutte le occulte trame de' cittadini oppressi, e fatta strage degli zelanti repubblicisti, rimane ucciso per cenno del virtuoso fratello, non per amor di regno o di gloria, ma di libertà. Timoleone, Bruto novello, spegne in Timofane il tiranno e piagne il fratello. L'atto V piacerà sempre per l'oppressione repentina della tirannia, e pel ravvedimento del tiranno nell'atto di spirare. L'eroismo trionfa in Timoleone senza tradir la natura, e l'oppressore stesso punito si rende compassionevole ed ammaestra col morir meglio che non visse.

Merope. Tra tante pruove che dimostrano Euripide gran tragico ed Aristotile non men grande osservatore, può noverarsi la bellezza che mai non invecchia del soggetto del *Cresfonte* ideato ed eseguito dal primo, ed esaltato dall' altro come il miglior modello tragico. Dopo le *Meropi* del Maffei e del Voltaire il conte Alfieri ci astringe ad ammirare e leggere con vero diletto la sua ch' egli dedicò alla contessa sua madre

dre nell' agosto del 1783. Nè anche in questa mi sembrano frequenti le solite eccezioni dello stile; ma il primo monologo di Merope è troppo narrativo; ed a chi racconta ella tante particolarità, *or già ben l' anno &c.?* Polifonte pensa dopo dieci anni a sposar Merope per politica; ma egli imbrattato di tanto sangue perchè ha conservato tanto tempo nella propria reggia questa nemica irriconciliabile? Il carattere di Egisto è colorito egregiamente nella scena dell' atto II con Polifonte; ma la circostanza del suo bel racconto *con mie man sua destra afferro*, non dovea esser la prima azione di un disarmato che affronti uno che gli si avventa collo stile alla mano? Ottima è la scena 4 d' Egisto con Merope, e felice e naturale il candido racconto che a lei fa dell' ucciso che singhiozzando domandava la *madre sua*, alla cui immagine si desta il palpito di Merope che si sovviene del figlio. Dipinta eziandio egregiamente è nella 2 del III la madre in ogni tratto, e singolarmente alla vista del *cinto* insanguinato, che migliora il segno dell' *armatura* da Voltaire sostituito alla *gemma* del Maffei. L' incontro di Polidoro con Egisto nel punto in cui è esposto al furore di Merope che lo crede uccisore del proprio figlio, anima l' atto IV; pur la sua lunghezza potrebbe far pensare che Polidoro siasi a bello studio fermato per far che giun-

ges-

geſſe Merope con Polifonte ſenza poterla avvertire. Finalmente ſembra che Polifonte nell'ultima ſcena abbia più pazienza e meno ſcorgimento di quel che a lui ſtarebbe bene in laſciar dir tanto a Merope che tiene diſcorſi ſedizioſi a' Meſſenj. Evitar tutti i nei nell'arduo impegno di teſſere una buona tragedia, è ben difficil coſa: ma aſſai più l'imitar la ſcaltrezza filoſofica dell'Alfieri nell'inveſtigar nel cuore umano le arcane ſorgenti degli affetti. Mille parodiette del di lui ſtile ſi faranno come quella del *Socrate*; ma quanti fra mille ſi appreſſeranno a i di lui pregi? Oh chi congiungeſſe lo ſtile del ſig. Monti o di qualche altro che non traſcuri di colorire, a' talenti veramente tragici dell'Alfieri (1)!

II.

(1) Terminiamo quì la nostra narrazione delle reali tragedie moderne. Non avendole vedute nulla diciamo nè del *Cerauno*, che ſecondo il conte Pepoli *imita un po troppo la celebre* Olimpia *col ſemplice cangiamento di nomi*, nè dell' *Agrippina* detta dal medeſimo *lirica e feroce*.

Tralaſciamo anche i ſaggi tragici del ſig. don Michele Sarconi, cioè la *Merope* del Maffei *ridotta in proſa* con peſſimo conſiglio nel 1772, ed il di lui *Teodoſio* pubblicato nel 1773 ſcritto in proſa frammiſchiata di frequenti involontarj verſicoli.

Tra-

II. *Tragedie cittadine e commedie lagrimanti.*

NOn ha l' Italia ricusato di accogliere nel suo recinto di simili merci oltramontane,

Tralasciamo alcune tragedie tuttavia inedite, cioè *Giovanna d' Arc* del chiar. ab. Zacchiroli comendata dal marchese Albergati: il *Don Carlo* del sig. Principe di Caposele: quelle che ci fa desiderare la nota erudizione e sensibilità del chiar. ab. Bordoni Veneziano: il *Corradino* che, dopo quello del Caracci, sappiamo di essere stato composto da circa otto anni dal secondo improvvisatore don Gaspare Mollo de' duchi di Luciano: un terzo *Corradino* scritto dal giovane don Francesco Saverio Salfi in Napoli; e come parlar di favole non pubblicate da noi non lette?

Finalmente tralasciamo il quarto *Corradino* non recitato ma stampato nel *dicembre del* 1789 dal noto avvocato don Francesco Mario Pagano di Brienza: il di lui *Gerbino* uscito nel 1787 recitato tre sere da' comici Lombardi di Napoli: gli *Esuli Tebani* altra di lui tragedia primogenita impressa verso il 1780 (insieme con una sua orazione latina) ma non recitata. Non ci affrettiamo a parlare di queste tre tragedie, sapendo che l'autore nel tempo della pubblicazione del *Gerbino* pensò ad accumulare alcune sue *riflessioni sul teatro* che sono state accresciute con susseguenti *cartucce*, *letterine*, ed *analisi*. Noi attenderemo l' impressione di simili cose enunciate dall' autore all' orecchio de' suoi conoscenti, per

ne, foſſero pur di quelle che la ſana criti ca ed un guſto fine riprovano perchè imbrattate da fanghoſe macchie eterogenee. Così le doloroſe rappreſentazioni di atroci fatti privati de' ſignori Falbaire, Mercier, Sedaine, Dorat, Arnaud, Beaumarchais &c. o tutte tragiche o meſcolate di tratti comici, ſi ſono alla rinfuſa tradotte e recitate dovunque aſcoltanſi i commedianti Lombardi.

Dietro la ſcorta de' lodati drammiſti Franceſi hanno i noſtri inventate altre domeſtiche tragedie e commedie lagrimanti, alcune originali alcune tratte da' romanzetti di Arnaud e Marmontel ricche miniere di ſcene intereſſanti e di lugubri pantomimi nojoſamente ripetuti. Venezia ha vedute varie tragedie cittadine ſimili a quella del dottor Simoni uſcita nel 1787 *Lucia e Melania*, e più d' una commedia lagrimante come *Tereſa e Claudio* del ſig. Greppi, nella quale il patetico ed il romanzeſco ſi vede interrotto dalle buffonerie dell' improvviſatore *Leggerenza* e del ſedicente letterato *Pirotè* entrambi ſcrocconi di meſtiere.

Il ſig. ab. Villi occupò per alcun tempo l'attenzione degli ſpettatori con varj drammi.

per ammirar poi tutto ad un tratto e le ſue teorie drammatiche e le ſue tragedie, e per confrontare quanto in lui ſteſſo ſi accordi il tragico ed il ragionatore.

mi. Egli deve a' nominati Arnaud e Marmontel la sua *Carolina e Menzicof*, l' *Amor semplice*, la *Vergine del Sole*, *Sidney e Volsan*, la *Pastorella delle Alpi &c.* Si è puerilmente affermato che la decadenza del credito di tali favole sia derivata dall' essersi divulgato che i loro argomenti venivano delle novelle francesi. Ciò ben avrebbe potuto involare all'autore quella gloria che proviene dall' invenzione; ma potrebbe togliere a que' drammi il merito intrinseco di una condotta naturale e di una felice esecuzione? Euripide e Sofocle senza il vantaggio dell' invenzione ripetevano gli argomenti di Eschilo, di Carcino, di Platina &c., ed occupavano i primi onori del coturno. Ciò che suol nuocere a' moderni scrittori di drammi lugubri, è l'uniformità delle tinte, la lentezza dell' intreccio, un disviluppo sforzato, l' abbondanza ed il gelo delle lunghe moralità e delle sentenze staccate &c.

Nel *Teatro* del prelodato sig. conte Pepoli trovansi finora tre drammi lagrimosi in prosa, *Don Alonso di Zuniga, ossia il Dovere mal inteso*, *Gernand, ossia la Forza del suo destino*, e *Nancy, ossia la Vanità dell' umana fermezza*.

Osservo nel *Don Alonso* molti requisiti che possono giustificare una tragedia cittadina; intreccio condotto e disviluppato con verisimiglianza, caratteri espressi con verità e for-

e forza, regolarità, intereſſe, terrore tragico giudizioſamente procurato meno con colpi di ſcena che con quadri e ſituazioni patetiche. Se ne dee pur lodare, oltre del pregio dell' invenzione, quello di un ottimo oggetto morale, cioè di diſtruggere un colpevole pregiudizio che ſi occulta ſpeſſo ſotto l'aſpetto del dovere. Troviamo altresì teatrale l'atto IV, e vera la dipintura di Don Alonſo oppreſſo da' rimorſi nell'atto V. L'autore benchè in proſa ſi vale di uno ſtile immaginoſo e poetico, che però non di rado rieſce troppo ſtudiato. Forſe anche le anguſtie dell'atto III nelle ſcene 3, 4 e 5 ſembreranno condotte oltre il veriſimile. Un figlio che per una capriccioſa debolezza di non abbandonare la caſa dell' amata ſacrifica la vita di un padre e la propria: queſto padre che per non diſſimile capriccio di non dipartirſi dal ſepolcro dell'amico da lui ucciſo eſpone a certa morte ſe ſteſſo ed un figlio amato: queſti perſonaggi, dico, mettendo di più in mortal pericolo, non che il virtuoſo Sancio, la ſteſſa benefattrice ed amante Violante, laſciano nell'animo certa idea d'inveriſimiglianza ed un rincreſcimento, che ſi oppone all'effetto della compaſſione che ſi vuole eccitare.

Ma nel *Gernand* raffiguro una commedia lagrimante piena di colpi ſcenici più che di ſituazioni, atroce per diſegni ſcellerati che

che disonorano l' umanità, frammischiata di bassezze comiche de' servi Merville e Ricauld. Aggiungasi che il dimostrare la *forza del destino* che strascina ad atrocità, non è l'oggetto più istruttivo sulla scena (1). Sembraci dunque il *Gernand* meno plausibile dell' *Alonso*, e difettoso per la mescolanza delle tinte comiche ad un tragico orribile. E' ciò in natura, si dirà colle parole del Voltaire; ma noi siamo persuasi che l' arte dee scegliere fra gli eventi naturali quelli che non distruggono un disegno dell' artista con un altro opposto.

Non abbiamo finora potuto ammirare il terzo dramma intitolato *Nancy*; ma per l' idea che può ricavarsene da' fogli periodici, esser dee una vera tragedia cittadina, che non degenera punto in commedia lagrimante.

CA-

(1) Domandiamo con rispetto al chiar. ab. Andres, in proposito del *Varembon* personaggio basso, furbo e scellerato di questo dramma, come concilierebbe la sua opinione di sbandire gli empj e i gran malvagi dalle tragedie, coll' ammettere com' egli fa le favole cittadine e lagrimanti, che ne son piene a ricolmo, o, per meglio dire, che non possono esserne senza?

CAPO II

Commedie: Paſtorali: Teatri materiali.

I

Commedie.

TOſto che ſi ſtudiò Moliere, cadde in Italia la commedia romanzeſca ſpropoſitatamente ravviluppata venutaci d'oltramonte. Il ſig. Riccoboni, che avea tradotto anche *Tito Manlio* tragedia del La Foſſe, moſtrò tra' primi in Parigi colle ſue giudizioſe commedie che la ſcena comica italiana non ſi paſce di pure arlecchinate.

Girolamo Gigli Saneſe ingegnoſo e brillante letterato fin da' primi anni del ſecolo conſacrò qualche ozio alla poeſia comica, inſegnando in qual maniera potevano recarſi in italiano le comiche bellezze de' migliori Franceſi, e nel 1704 pubblicò in Venezia i *Litiganti*, oſſia il *Giudice impazzito* franca ed elegante verſione de' *Plaideurs* di Racine, e nel 1711 impreſſe in Roma in tre atti il ſuo *Don Pilone* imitata anzi che tradotta dal *Tartuffe* di Moliere. Egli produſſe ancora alcuni piacevoliſſimi tramezzi, tra' quali ſi diſtinſe la ſua cantatrice *Dirindina*.

Con

Contemporaneamente l' erudito Niccolò Amenta Napoletano nato nel 1659 e morto nel 1719 dal 1699 in poi fe recitare ed imprimere le sette sue commedie, la *Costanza*, la *Fante*, il *Forca*, la *Somiglianza*, la *Carlotta*, la *Giustina*, le *Gemelle*, tutte scritte in bella prosa e con arte comica alla latina, e sul gusto del Porta e dell' Isa. Esse non solo si recitarono con molto applauso in Napoli, ma nel resto dell' Italia, e si tradussero in diverse lingue, e singolarmente quattro di esse in inglese da Dorotea Levermour (1).

Isabella Mastrilli duchessa di Marigliano col *Prodigio della Bellezza* impressa nel 1703, il dottor Annibale de' Filippi da Serino colla commedia de' *Due Bari* pubblicata in Firenze nel 1705, Pietro Piperni Beneventano colla *Contadina Marchesa* uscita nel 1702, Niccolò Salerno col *Gianni Barattiere* data in luce nel 1717, mostrarono il valor comico de' regnicoli anche sull' incominciar del secolo. Ma la grazia inimitabile di Gennarantonio Federico Napoletano morto dopo il 1750, e singolarmente la verità delle dipinture che faceva de' caratteri e de' costumi, e la bellezza della pa-

(1) V. il *Giornale de' Letterati d' Italia* nel tom. VIII, e la *Bibliotheque Italique* VII.

tria locuzione, non faranno mai perire le ſue commedie *li Birbe*, *e lo Curatore*.

Il marcheſe Maffei con due commedie in verſi il *Raguet* e le *Cerimonie* regolari e bene ſcritte combattè due difetti correnti, cioè il corrompimento del patrio idioma coll' affettato barbaro uſo delle formole franceſi, e l' importunità rincreſcevole de' moleſti complimenti vuoti di verità.

Giulio Ceſare Beccelli di lui compatriotto ed ammiratore dal 1740 al 1748 pubblicò in Verona e in Roveredo ſette commedie: i *Falſi Letterati*, l' *Ingiuſta Donazione*, oſſia l' *Avvocato*, l' *Agneſe di Faenza* in verſi, la *Pazzia delle pompe*, i *Poeti Comici*, e *l' Arioſtiſta* e *il Taſſiſta*, nelle quali col guſto che richiede la buona commedia ſi dipingono e ſi motteggiano grazioſamente le ridicolezze e i difetti correnti a' giorni ſuoi nella letteratura pedanteſca.

Il grazioſo Giambatiſta Fagiuoli compoſe in Firenze molte commedie in proſa ingegnoſe e dilettevoli, nelle quali egli ſteſſo ſolea rappreſentare felicemente il piacevole carattere di *Ciapo* contadino Fiorentino. La regolarità, il falſo motteggiare, la naturalezza de' ritratti ne coſtituiſcono il merito, e gli procacciarono gloria ed encomj appo gl' intelligenti e i volgari.

In proſa dettò pure il dottor Jacopo Angelo Nelli le tre ſue commedie impreſſe in Lucca nel 1751, i *Vecchi Rivali*, la *Moglie*

glie in calzoni, e la *Serva Padrona*, nelle quali con ſale comico ſatireggia alcuni vizj popolari. Son parimente ſcritte in proſa le quattro commedie ridicole e regolari di Simone Falconio Pratoli, la *Commedia in commedia*, il *Podeſtà del Malmantile*, il *Furto onorato*, e la *Vedova*: in proſa ſcriſſe pure Vincenzo Martinelli il ſuo *Filizio Medico* commedia mentovata dal Maffei e pubblicata nel 1729: in proſa compoſe il marcheſe Girolamo Teodoli la ſua *Marcheſa di Pratofalciato* in cui dipinge i coſtumi correnti, benchè con qualche languidezza nell'azione.

Domenico Barone marcheſe di Liveri, e l'inſigne Paſqual Gioſeffo Cirillo verſo la metà del ſecolo ſi fecero ugualmente ammirare in Napoli colle loro commedie benchè calcaſſero contrario ſentiero. Il marcheſe cominciò a fiorire verſo il 1740, ed avendo avuta la ſorte di rappreſentare le ſue commedie alla preſenza del Gran Carlo III per molti anni, le comunicò al pubblico per le ſtampe dal 1741 al 1750 in circa. Eccone i titoli: l'*Abate*, il *Governadore*, il *Corſale*, il *Gianfecondo*, la *Conteſſa*, la *Claudia*, il *Cavaliere*, gli *Studenti*, il *Solitario*, l'*Errico*. Eſſe ſono tutte romanzeſche nell'intreccio, piene di colpi di ſcena, e di ſituazioni inaſpettate, e terminano con più paja di nozze. Ma vi ſi dipingono con mirabile eſattezza i coſtumi e le maniere

correnti, il ridicolo vi si rileva con grazia e maestria, e la locuzione ne' personaggi napoletani ha somma piacevolezza e verità, là dove ne' toscani si vede qualche stento per le frequenti trasposizioni aliene dall'indole della lingua e dal genere comico, e per alcune maniere di dire toscane ma non toscanamente collocate. Chi però fu esempio al Liveri, o chi potrà seguirlo nell'imitare con indicibile verisimiglianza e nel decoro che caratterizza la sua commedia? chi nell'esatta proprietà del magnifico apparato scenico che ne anima l'azione? Un'adunanza grande di cavalieri, come nella *Contessa*: un abboccamento di due gran signori col seguito rispettivo, come nel *Solitario*: una scena detta del *padiglione* nell'*Errico*, che metteva sotto gli occhi una corte reale in attenzione di un gran fatto: i personaggi aggruppati con verità, e bizzarria pittoresca, che tacendo e parlando facevano ugualmente comprendere i loro propositi particolari senza confusione: fin anco l'indistinto mormorio che nulla ha di volgare, prodotto da una polita moltitudine raccolta insieme: tutte queste cose quando più si vedranno sulle scene comiche? L'artifiziosa veduta della scena era di tal modo congegnata per indicarvi a un tempo diverse azioni e più colloquj contemporanei, che presentava l'immagine parlante di una parte della città o di una gran casa &c

e sban-

correnti, il ridicolo vi si rileva con grazia e maestria, e la locuzione ne' personaggi napoletani ha somma piacevolezza e verità, là dove ne' toscani si vede qualche stento per le frequenti trasposizioni aliene dall'indole della lingua e dal genere comico, e per alcune maniere di dire toscane ma non toscanamente collocate. Chi però fu esempio al Liveri, o chi potrà seguirlo nell'imitare con indicibile verisimiglianza e nel decoro che caratterizza la sua commedia? chi nell'esatta proprietà del magnifico apparato scenico che ne anima l'azione? Un'adunanza grande di cavalieri, come nella *Contessa*: un abboccamento di due gran signori col seguito rispettivo, come nel *Solitario*: una scena detta del *padiglione* nell'*Errico*, che metteva sotto gli occhi una corte reale in attenzione di un gran fatto: i personaggi aggruppati con verità e bizzarria pittoresca, che tacendo e parlando facevano ugualmente comprendere i loro propositi particolari senza confusione: fin anco l'indistinto mormorio che nulla ha di volgare, prodotto da una polita moltitudine raccolta insieme: tutte queste cose quando più si vedranno sulle scene comiche? L'artifiziosa veduta della scena era di tal modo congegnata per indicarvi a un tempo diverse azioni e più colloquj contemporanei che presentava l'immagine parlante di una parte della città o di una gran casa &c

e shan

e sbandiva dal palco l' inverisimile desolazione delle gran piazze e contrade ; là dove in ogni altro paese per un ridicolo miracolo poetico si veggono sempre i soli due o tre personaggi che piace allo scrittore d' introdurvi. I Greci non cadevano in tale inverisimiglianza pel coro fisso ; ma Liveri privo di simil presidio introduceva i suoi personaggi a favellare senza rendere le strade solitarie, la qual cosa dee osservarsi nella lettura di esse colla descrizione della scena . Il chiar. sig. Carlo Goldoni stimò di aver compreso dalla fama che ne correva, la maniera di sceneggiare Liveriana , e volle provarsi nel suo *Filosofo Inglese* a porre in vista più azioni ad un tratto ; ma nell' imprimerlo ci avvertì che *niuno gli avea detto bravo per questo* . Narrandoci quest' indifferenza dell' uditorio Veneto, volle tacitamente insinuare l' inutilità dell' artificio Liveriano, in vece di dedurne, come dovea , di aver formata una copia infelice di un buono originale . Si occupò il Goldoni tutto nella meccanica esteriore , e non si avvide che mancava alla sua imitazione l' anima che dovea serpeggiarvi . Quest' anima che tutto opera in simili posizioni consiste in renderle *verisimili, naturali e necessarie* ; e tutto ciò manca all' imitazione che ne fece nel suo *Filosofo*. E che parte poteva prendere lo spettatore al freddo giuoco di Lorino con Madama ?

alla cena che fa il di lei marito ſul balcone? Che verità ſi ſcorge nel ſituare tali perſonaggi, ſenza verun perchè e fuori del loro conſueto modo di vivere, a giocare e a cenare dove mai ciò non fecero? Sono poi queſte azioni per ſe in alcun modo importanti? Hanno alcun rapporto neceſſario col fatto del Filoſofo? Quando queſta inſipida diſpoſizione di figure non è che ſemplice diſpoſizione, diviene una violenza inutile che ſi fa alla verità, per addormentar lo ſpettatore in vece di riſcuoterne de' *bravi*.

Il celebre ſig. Cirillo gran letterato ed avvocato e cattedratico grande ſenza la pompa delle favole Liveriane richiamò ſulle patrie ſcene le bellezze e gli artifizj comici di Menandro e di Terenzio. Scriſſe, per quanto io ſo, tre ſole commedie interamente, cioè: il *Notajo* o le *Sorelle* rimaſta inedita; la *Marcheſa Caſtracani* eccellente pittura della vanità plebea che aſpira a ſollevarſi dal fango e vi ricade con accreſcimento di ridicolezza, impreſſa ſenza ſaputa dell'autore e imbrattata con aggiunzioni d'altra mano; ed il *Politico* rimaſta inedita, che io vidi ſolo accennata a ſoggetto, come ſono tante altre ſue favole, il *Saturno*, il *Metafiſico*, i *Mal' occhi*, il *Dottorato*, il *Salaſſo*, l' *Amicizia &c.*

Ad eſempio or del Liveri or del Cirillo ſcriſſero altri Napoletani ſenza farli dimenticare. Tali ſono l' erudito ſacerdote Gio-

vanni

vanni Tucci autore di due commedie inedite la *Ragione*, ed il *Dovere*: Don Gioacchino Landolfi che ſcriſſe *Don Tiberio Burlato*, il *Caſſettino*, e la *Conteſſa Sperciaſeper*: Don Giuſeppe Sigismondo che ha prodotto *Donna Beatrice Fiſchetti*, ovvero i *Figliaſtri* impreſſa dopo il 1770, il *Fantaſma* che è il *Tamburro Notturno* del 1773, l' *Alchimiſta*, ed il *Matrimonio per procura* del 1777, nelle quali regna un ridicolo di parole che ſpeſſo ſi vorrebbe che non derivaſſe da idee di ſchifezze o di oſcenità: il degno ſcrittore della *Storia Civile e Politica del Regno di Napoli* Carlo Pecchia compoſe l' *Ippolito* uſcita nel 1770, nella quale ſi ammira una mano maeſtra nel rilevare il mal coſtume e le maſſime pernicioſe che naſcono dall' educazione; ma le tinte tragiche meſcolate alle grazie comiche ne rendono ambiguo il genere.

Franceſco Griſellini Veneziano nel 1754 diede alla luce una commedia in Roveredo che nominò Libertapoli, ſu i *Francs-Maçons* con queſto titolo: *I Liberi Muratori commedia in proſa di Ferling Iſac Creus fratello operajo della Loggia di Danzica*. Nel 1739 ſi pubblicò in Venezia e ſi reimpreſſe in Napoli nel 1740 una favola curioſa, che meſcola a molti tratti di farſa la piacevolezza comica contro i ciechi partigiani del linguaggio cruſcante. S' intitola il *Toſcaniſmo e la Cruſca, o ſia il Cruſcan-*

te impazzito tragicommedia giocosa. Uscì in Firenze nel 1760 i *Letterati commedia nuova*, nella quale un goffo mercante fallito asino in tutti i sensi è costretto dalla fame a passar per filosofo e Principe de' Letterati in forza di un gergo neologico inintelligibile e di una scienza libraria di distinguere al tatto i libri del XV e del XVI secolo. Un mercenario *Dottor Falloppa Giornalista Antiquario* vorrebbe alla prima screditarlo, ma *M. Torchio* fautore dell' ignorante guadagna in questa guisa il Giornalista:

Torc. Avreste difficoltà a metterlo nel vostro Giornale de' Letterati?
Fall. Che dite mai, Messer Torchio? E la buona fede d'un Giornalista? e l'onore della Letteratura...? Non posso certo.
Torc. Non potete? Non occorre altro.
Fall. Aspettate, e ditemi per grazia; mi sapreste insegnare dove potrei trovare dodici bottiglie di vin vecchio di Cipro, che ho finito il mio?
Torc. (Ho inteso) Vi sarà il vino di Cipro
Fall. Oh non dico per questo: ma se aveste anche due libbre di caffè puro d' Alessandria . . . .
Torc. (Che indiscreto!) Vi sarà anche il caffè.
Fall. E sei libbre di cioccolata " . . . ec.

Falloppa persuaso scrive il seguente paragrafo: *E' arrivato in questa città un gran letterato . . . . possiede varie cognizioni, e particolarmente diverse scienze utili all' uma-*

na

na ſocietà ; nel foglio venturo ſi darà notizia delle ſue opere ſtampate e da ſtamparſi, che faranno grande onore alla Letteratura Italiana. Torchio gli dice: *Queſto è troppo; è un ignorante; coſa volete che ſtampi? Non importa*, replica Falloppa, *queſte ſono le formalità ſolite di noi Giornaliſti.*

Il chiaro Agatopiſto Cromaziano volle nel 1754 pubblicare in Faenza in varj sdruccioli i *Filoſofi Fanciulli* che chiamò *commedia filoſofica*. Vi adopera tutto il ſale Ariſtofaneſco e Plautino per riderſi de' Filoſofi d'ogni aria e d'ogni ſecolo, com' egli dice nel Prologo, e ſoggiugne:

Verran per ora Egizj, e Babilonici,
Traci, Milesj, Clazomenj, ed Attici;
E poi verranno ancor ſu queſte tavole
Angli, Germani, Franchi, Iſpani, ed
Itali &c.

Vi campeggia gran piacevolezza di motteggi e tutta l' erudizione abbondevolmente ſeminata nelle *Annotazioni*.

Terenzio ha avuto nel noſtro ſecolo un ottimo traduttore in monſ. Niccolò Fortiguerra; e più d'un letterato ha preſo a recare in italiano o tutte o parte delle commedie di Plauto. Il noſtro ſig. Angelio tutte le ha tradotte in Napoli con particolare accuratezza ed intelligenza de' due idiomi.

Il

Il sig. Rinaldo Angelieri Alticozzi ne fece italiane tre, intitolandole il *Testone*, *i Due Schiavi*, *e i Gemelli* impresse nella *Biblioteca teatrale* di Lucca. Il sig. conte Aurelio Bernieri di Parma ne ha tradotto il solo *Trinummo* chiamandolo i *Tre oboli*, in cui adoperò un nuovo verso di dodici sillabe, come il seguente

Questa più d' altra leggiadra e più pudica,

ad imitazione di quello che usarono gli Spagnuoli del XV secolo, che Antonio Minturno nel XVI propose agl' Italiani, quando a gara si cercava un verso che equivalesse all' antico giambico.

Mentre tante commedie tutte regolari e piacevoli ed ingegnose per lo più componevansi da' letterati, il teatro istrionico in Lombardia e singolarmente in Venezia non sapeva privarsi delle mostruosità e delle maschere. Nato in tal città il celebre sig. avvocato Carlo Goldoni l'anno 1707, che in età di otto anni fece una commedia, convinto in seguito delle irregolarità delle compagnie comiche Lombarde, educato dalle lettere a miglior gusto, ed avendo per buona sorte fin dall' età di 17 anni avuta nelle mani la *Mandragola* del Macchiavelli che lesse dieci volte, non tardò molto a desiderarne

rarne la riforma (1). Questo *buon pittore della natura*, come a ragion veduta l' appellò Voltaire, prima di fare assaporar agl' istrioni la commedia di carattere da Macchiavelli sì di buon ora mostrata sulle scene di Firenze, servì al bisogno ed al mal gusto corrente: entrò poi nel camin dritto sulle orme di Moliere: deviò in seguito alquanto alterando ma con felice errore il genere: e terminò di scrivere pel teatro additando a' Francesi stessi la smarrita via della bella commedia di Moliere. Queste sono l' epoche delle favole Goldoniane. *Amalasunta tragedia lirica*, *Belisario*, *Rosimunda*, *Rinaldo di Montalbano*, mostri scenici cari ed utili a' comici, furono da lui alla meglio rettificati, e l' occuparono intorno al 1734. L'*Uomo di mondo* ed il *Prodigo* a soggetto entrambe, la *Donna di garbo* scritta interamente, ed il *Servo de' due Padroni* argomento suggeritogli dall' eccellente arlecchino Antonio Sacchi, lasciarono intravedere il genio che per gradi si andava disviluppando. Il *Figlio d' Arlecchino perduto e trovato*, il *Mondo della Luna*, le *Trentadue Disgrazie di Arlecchino*, i *Cento e quattro Avvenimenti* non fu-

(1) *Ad altro io non aspiravo* (dice nelle sue *Memorie*) *che a riformar gli abusi del teatro del mio paese*.

furono che farse piacevoli destinate a far valere l' Arlecchino. Savie critiche sofferse-ro l' *Uomo prudente*, i *Gemelli Veneziani*, il *Poeta Fanatico*, l' *Incognita*, il *Padre di famiglia*. La mano del buon pittore si ve-de nella *Locandiera*, nelle *Donne Puntiglio-se*, nella *Vedova Scaltra*, nel *Moliere*, nel-le *Donne Curiose*, nella *Serva amorosa*, nel-la *Figlia obediente*, ne' *Puntigli domestici*, nel *Filosofo Inglese*, nel *Feudatario*, nell' *Av-venturiere onorato*, nel *Ciarlone imprudente &c. &c.* Ma chi non vede il maestro nella *Putta Onorata*, nella *Buona Moglie*, nel *Caffè*, nel *Cavaliere e la Dama*, nella *Pa-mela*, nell' *Amante Militare*, nell' *Avvocato Veneziano?* Lasciamo alla rigorosa critica di notare le lunghe aringhe morali de' Panta-loni, i motti talvolta scenici, qualche defe-renza agli attori, la non buona versificazio-ne, le mutazioni di scena in mezzo agli atti ec. e veggiamo noi in queste i quadri inimitabili de' costumi correnti, la verità espressiva de' caratteri, il cuore umano di-sviluppato. L' anno 1753 cercando sempre nuovi argomenti e nuove vie di piacere coll' accoppiar lo spettacolo alla piacevolezza e all' interesse, compose la *Sposa Persiana*, e negli anni susseguenti *Ircana a Julfa ed Ircana a Ispahan* che ne seguitano il ro-manzo, tutte e tre in cinque atti ed in ver-si martelliani. Comunque debbano esser chia-mate o commedie lagrimanti o rappresen-

ta-

tazioni tragicomiche (perocchè alle ridicolezze di *Curcuma* vi si congiungono situazioni tragiche, gran passioni e pericolosi contrasti) esse riuscirono prodigiosamente sulle scene. Questo fecondissimo scrittore di 150 commedie cui tanto debbono le scene Veneziane e che fa tanto onore all' Italia già vicino a smascherare e a guarire i comici, ebbe a soffrire tante guerre suscitate da' partigiani del mal gusto e dagl' invidiosi di mestiere, che annojato dell' ingiusta persecuzione cesse al tempo e cangiò cielo. L'accolse Parigi nel 1761 ove tuttavia mena in tranquillità i dì che gli rimangono di vita. Quivi ebbe agio di ritornare alla commedia di carattere e col *Burbero benefico* (*le Bouru bienfaisant*) che gli produsse oro ed onore, col *Curioso accidente* e col *Matrimonio per concorso* mostrò a quella culta nazione quanto erasi dipartita dalla buona commedia colle sue rappresentazioni lugubri.

Se l' ab. Pietro Chiari già morto da più anni avesse, come gli conveniva, secondato le sagge vedute del Goldoni migliorandolo soltanto nella lingua, nella versificazione e nella vivacità dell' azione; il teatro istrionico non sarebbe ritornato agli antichi abusi e le maschere inverisimili si sarebbero convertite in comici caratteri umani graziosi e piacevoli. Ma egli volle incoraggire i comici a non deporle fornendoli di commedie fatte a tale oggetto, e di rappresen-

ta-

tazioni romanzeſche piene di colpi teatrali per cattar maraviglia. I ſuoi drammi di *Koulican*, le ſue *Sorelle Cineſi* ſono ſcritte ſu queſte idee. Egli verſeggiava meglio del Goldoni, ma non avea il di lui pennello. Un gondoliere Veneziano che cambiò il remo colla penna, la gondola pel tavolino, ſcriſſe anche commedie in verſi martelliani.

Mentre dividevaſi il popolo tra Goldoni e Chiari comparve il conte Carlo Gozzi che finì di riſtabilire tutte le paſſate ſtravaganze del Veneto teatro iſtrionico. Da prima queſto letterato pieno d' ingegno quaſi ſcherzando preſe a combattere i due competitori, e ſi contentò di provar col fatto che il concorſo del popolo non era argomento ſicuro della bontà de' loro drammi. E per conſeguirlo ricorſe al ſolito comune rifugio del maravigliоſo delle machine e trasformazioni e degl' incanteſimi molla ſempre attiviſſima ſu gli animi della moltitudine. Riuſcì dunque nell' intento che ſi preſiſſe, e ſi fiſsò poi ſeriamente alle ſue *Fiabe*: Scriſſe dunque: il *Corvo*, il *Re Cervo*, l' *Oſelin bel verde*, i *Pitocchi*, i *Tre Aranci*, il *Principe Jennaro*, il *Moſtro Torchino*, la *Dama Serpente*. Notabile è l' arte adoperatavi dall' induſtre autore, imperciocchè le perturbazioni tragiche, le piacevolezze comiche, le favole anili, le metamorfoſi a viſta, un fondo di eloquenza poetica e di riflеſſioni filoſofiche concorſero a for-

a formar que' moſtri luſinghevoli che ſeducevano il popolo Veneziano, ed ebbero un imitatore nel ſig. Giuſeppe Foppa.

Sembra che a toglier forza al falſo argomento del conte Gozzi patrocinatore delle irregolarità e ſtravaganze, uſciſſe da Bologna una nuova luce per richiamare il popolo alla buona commedia. Il chiar. ſig. marcheſe Franceſco Albergati Capacelli, oltre alle pregevoli traduzioni delle tragedie franceſi, calcando il dritto ſentiero ha in più volumi pubblicato in Venezia un *Nuovo Teatro Comico* compoſto di favole grandi e picciole in verſi ed in proſa. Singolarmente ſe ne ammirano il *Saggio Amico*, il *Prigioniero*, l' *Oſpite infedele*, i *Pregiudizj del falſo onore &c.*, dalle quali i comici Lombardi hanno colto tanto frutto che dovea guarirli da' loro invecchiati pregiudizj; e l' Italia prende da eſſe nuova ſperanza di vedere riſtabilito e condotto a perfezzione il ſiſtema del ſig Goldoni.

Il Real Programma di Parma che coronò cinque tragedie ed in tanti altri Italiani rideſtò lo ſpirito tragico, non ci ha prodotte che tre ſole commedie. E' ciò forſe avvenuto perchè non tutti ſi adattano a ſcrivere commedie in verſi o ſenza eſſer deboli o baſſi, o ſenza elevarſi alla nota tragica? O perchè maggior difficoltà s' incontra in iſcerre i tratti più eſpreſſivi dal vaſtiſſimo campo della natura, come dee fare il comi-

mico, che in calcare le orme del picciol numero de' buoni ſcrittori che il tragico prende a modelli? O perchè i grandi affetti ſon ſottopoſti a minor variazione col correre dell' età, là dove i coſtumi, i caratteri, le maniere, cangiano sì ſpeſſo foggia e colore, ond'è che gli ſcrittori comici paſſati poſſono di poco ſoccorrere i preſenti? O finalmente perchè, come l'addita Orazio, la commedia porta ſeco un peſo tanto maggiore quanto minore è l'indulgenza con cui è riguardata? Ecco intanto le tre commedie coronate in Parma: il *Prigioniero* già mentovato del marcheſe Albergati onorato colla *prima* corona del 1774: la *Marcia* del ſig. ab. Franceſco Marrucchi che nel 1775 ottenne la *ſeconda* corona: e la *Fauſtina* di Pietro Napoli-Signorelli cui ſi aſſegnò la *prima* corona del concorſo del 1778 (1). Queſta commedia lontana dalle fa-

(1) L'indiſcretezze dell'oſcuro e non mai verace autore del *Colpo d'occhio ſulla letteratura italiana* ch'egli vede a ſuo modo, ci obbliga a narrare ciò che abbiam taciuto tanti anni. Fu la *Fauſtina* mandata al concorſo del 1778; venne il dì preſiſſo alla deciſione accademica, e non ſi premiò favola veruna; l'autore ſtampò la ſua *Fauſtina* nel 1779. Nel prendere la volta verſo Madrid paſſa per Parma per domeſtici affari; e diſtribuiſce della ſua commedia alcune copie a' Ca-

va-

favole di Mercier quanto è dalla ſapienza e dalla veracità l' autor del *Colpo d' occhio*, è

valieri e Letterati che adornano quella città. Peccato! gli è detto; perchè avete ſtampata queſta commedia? Il Sovrano è ſommamente deſideroſo di veder qualche favola premiata; queſta appunto era al caſo. Erano i riſpettabili giudici della R. Deputazione Accademica quelli che ciò dicevano concordi ma ſeparatamente. Come, Signori, non avete voi veduta queſta favola manoſcritta? Sei giudici tutti diſtinti per rango e per letteratura (e non *pedanti pregiudicati* come gli chiama l' impudente gazzettiere) aſſeverantemente affermano di non averla veduta. Sono eſſi intanto accertati dal degno Segretario Mazzà di eſſere ſtata mandata al concorſo, prima di ſtamparſi. Il celebre conte San Vitale primo tra' uguali nel conſeſſo vuole che non ſia pregiudicato l' autore: il riſpettabile marcheſe Proſpero Manara ſtima che ſe ne informi il Real Infante: l' eruditiſſimo conte Rezzonico della Torre s' incarica d' iſtruirnelo; l' autore parte da Parma colla ſperanza almeno che ſia la ſua commedia per eſſer letta e giudicata come ſe non foſſe ſtampata. Del riſultato ebbe notizia in Madrid dalla ſeguente lettera:

„ Accertata la Real Deputazione, che la Commedia di V. S. Illuſtriſſima intitolata la FAUSTINA diſtinta col motto = *Quis . . . magna coronari contemnat Olympia?* = fu ſpedita al concorſo dell' anno paſſato, prima che uſciſſe alle ſtampe, quantunque per una ſtrana combinazion d' accidenti non foſſe poi eſaminata; non

nel genere tenero conceſſo al comico . L' autore ſcriſſe in ſeguito nel medeſimo genere

ha creduto poterſi diſpenſare dal farne la dovuta rappreſentanza all' auguſto Real Mecenate ; il quale derogando al tempo e a qualunque contraria legge o coſtumanza ſi è degnato permetterne , anzi ordinarne l' intempeſtivo ſcrutinio . Quindi la Real Deputazione adunataſi , e conſiderata la detta commedia , non ha dubitato di aggiudicarle la prima corona , e il voto dell'Accademia ha meritato la ſovrana approvazione . Ne porgo pertanto avviſo a V. S. Ill. acciocchè ſi compiaccia ſignificarmi per qual mezzo deſidera , le ſia trafmeſſa la Medaglia , quando però non ſi riſolveſſe di venire a riceverla dalle mani ſteſſe del Real Protettore , come ne la invito da parte dell' Accademia ; la quale compenſa per qualche modo il diſpiacere di non avere per cinque anni potuto aſſegnare il premio , col vederne finalmente decorato un ſoggetto di tanta capacità , e per altre produzioni del teatro sì benemerito ,, .

,, Pieno di veraciſſima ſtima ho l'onore di proteſtarmi

Di V. S. Illuſtriſſima

Parma 28 Settembre 1779

Devotiſſimo obbligatiſſimo ſervidore
Angelo Mazza ,, .

Or come l' impudente follicolario oſa entrare nelle intenzioni d' un Sovrano che lo ſmentiſce co-

nere la sua *Rachele* ovvero la *Tirannia domestica* un anno dopo, ma che rimane ancora inedita riserbata a veder la luce da quì a poco insieme colla *Faustina* e con la *Critica della Faustina*, commedia di un altro carattere.

Terminiamo il racconto de' nostri poeti comici col secondo prelodato sig. conte Pepoli che ha saputo conservare alla musa comica il festevole borzacchino. Ne' quattro tomi da me veduti del suo *Teatro* ha pubblicate quattro commedie in prosa, l' *Impressario* di due atti dipintura molto comica e naturale in ciascun personaggio introdotto: *i Pregiudizj dell' amor proprio* in tre atti, i cui caratteri sono più studiati di quelli che presenta la natura: la *Scommessa, ossia la Giardiniera di spirito* parimente in tre atti, la quale suppliſce colla scaltrezza all' effetto che fanno *Pamela e Nanina* coll' amore, e con poco fa perdere la scommessa alla Baronessa tirando il Contino di lui nipote a sposarla: i *Pazzarelli*

eo' fatti? oltraggiar persone ch' egli non dovrebbe che rispettare per tutte le ragioni? abusar della insolita pazienza del Signorelli? Sapesse almeno codesto infelice capire che cosa sono le favole di Mercier e di Villi, e che cosa è la *Faustina*! Egli è il più deplorabile de' Wasp, de' Freloni, de' Falloppa e de' Nicasii Malverme.

ossia il Cervello per amore in due atti con ipotesi alquanto sforzate e con disviluppo non troppo naturale, che però è una piacevole dipintura di que' vaneggiamenti che se non conducono gli uomini a' mattarelli, ve gli appressano almeno. Havvi nel tomo V altre due commedie di questo illustre autore, il *Bel Circolo ossia l' Amico di sua moglie*, ed il *Progettista*, nelle quali ben presto ci auguriamo di potere ammirare, come nelle precedenti, la vivacità, il falso motteggiare, e l'arte di ben rilevare il ridicolo de' caratteri.

II

Pastorali.

NOn sono del gusto del nostro secolo le favole pastorali. Appena possiamo nominarne alcuna benchè d' indole troppo diversa dall' *Aminta*. Pier Jacopo Martelli compose la *Rachele* in miglior metro delle sue tragedie: Alessandro Guidi l' *Endimione* con ariette musicali, il cui piano ed alcuni versi dicesi appartenere alla famosa regina Cristina di Svezia: la *Sulamitide* di monsignor Ercolani vaga parafrasi della Cantica: l' *Antillide* di Antonio Bravi pubblicata in Venezia nel 1744, e poi in Verona riformata nel 1766: *l'Amore eroico tra' Pastori* del cardinal Pietro Ottoboni: la *Morte di Nice* del

del Paſtore Arcade Panemo Ciſſeo del 1754: il *Paradiſo terreſtre* del conte ab. Giambatiſta Roberti morto nel 1786.

III

Teatri materiali.

TRa' primi teatri coſtruiti in queſto ſecolo contaſi quello di Mantua edifizio magnifico eretto nel 1706 con diſegni del rinomato architetto Franceſco Galli Bibiena; ma ſventuratamente a' 19 di maggio del 1781 s' incendiò.

Il medeſimo architetto ſotto la direzione del marcheſe Maffei ereſſe il teatro di Verona, che ſenza dubbio ha diverſi vantaggi ſopra molti teatri moderni. La curva che forma la periferia interiore della platea, ſi va allargando a miſura che ſi avvicina alla ſcena: i cinque ordini di palchetti ſono diſpoſti in modo che i più lontani dalla ſcena ſporgono più in fuori; idea che il Galli Bibiena traſſe da Andrea Sighezzi ſcolare del Brizio e del Dentone (1). Ora è chiaro che tanto la curva della platea, quanto l' artificio de' palchetti contribuiſcono a vedere e ad udire. L' orcheſtra diviſa dal-

(1) Algarotti *ſopra l' Opera in Muſica*.

dalla platea allontana dagli aſcoltatori la moleſtia dello ſtrepito vicino degli ſtromenti. Le porte onde ſi entra in teatro, ſono laterali e non dirimpetto alla ſcena, la qual coſa produce il doppio vantaggio di non indebolire la voce, e di non togliere il miglior luogo da godere la rappreſentazione.

Il teatro inalzato in Venezia in queſto ſecolo è quello di *San Benedetto*, al cui interiore comodo e decente non corriſponde la figura che ſi allontana dalla regolare degli antichi.

Antonio Galli Bibiena figliuolo di Ferdinando architettò il teatro di Bologna terminato l'anno 1763. La ſua figura di una ſezione di campana non a torto vien chiamata *infelice* nell' opuſcolo *Del Teatro*. Gl' intelligenti diſapprovano queſta campana chiamata *fonica*. Una falſa analogia, come notava l' Algarotti, ha ſuggerito un penſiero sì mal fondato. Deriva da queſta figura lo svantaggio di riſtrignerſi lo ſpazio della platea e d' impedire a parecchi palchetti la veduta della ſcena. La lunghezza della platea è di 62 piedi e la larghezza nel proſcenio di 50 in circa. Vi ſono cinque ordini ciaſcuno di 25 palchetti, oltre a un recinto intorno alla platea alto quattro ſcalini riparato da una balauſtrata.

Imola ha un teatro coſtruito dal cavalier Coſimo Morelli, la cui figura ellittica contiene il palco e la platea, la quale occupa

uno

uno ſpazio doppio del palco, e vi ſi veggono quattro file ciaſcuna di 17 palchetti.

Uno de' famoſi teatri italiani è il *Reale* di Torino edificato nel 1740 dal conte Benedetto Alfieri. La ſua figura è ovale, contiene ſei ordini di palchetti, nel ſecondo de' quali è il palco di S. M., e la platea ha 57 piedi di lunghezza e 50 di larghezza. Sotto l'orcheſtra vi ſi è fatto un vuoto con due tubi all'eſtremità che ſorgendo fino all'altezza del palco ſcenario ſerve a ſpandere i ſuoni e le voci più rotonde e ſonore. Gl' ingreſſi, le ſcale, i corridoi ſono magnifici.

Il teatro degli *Aliberti* in Roma coſtruito da Ferdinando Bibiena, e quello di *Tordinona* eretto da Carlo Fontana, appartengono allo ſcorſo ſecolo, benchè queſt' ultimo ſiaſi reſtaurato ſotto Clemente XII. Il teatro di *Argentina* eretto nel noſtro ſecolo dal marcheſe Girolamo Teodoli ha ſei ordini di palchetti. La ſua figura irregolare, cioè a ferro di cavallo, ha 51 piedi nel maggior diametro, e 46 nel minore. L'antico teatro di Marcello che in parte ſuſſiſte ancora, dicono gl' intelligenti, nulla ha influito nella coſtruzzione de' moderni teatri Romani.

Eſiſtono in Napoli diverſi teatri, tuttochè ſienſi convertiti quello di *San Bartolommeo* in una chieſa ed il teatrino detto del *Vico de la lava* o della *Pace* in un

collegio; e tuttochè non ſia ancor terminato quello che fin dallo ſcorſo anno 1789 ſi ſtà edificando nel ſito detto *Ponte Nuovo*. Il più antico degli eſiſtenti è quello de' *Fiorentini* così detto per la vicinanza della chieſa di San Giovanni de' Fiorentini. Sconcia n'era la figura di un arco congiunto a due lunghe rette laterali ſproporzionatamente più lunga che larga; e tutto il rimanente ſcale, ingreſſi, corridoi, camere dietro la ſcena indicava meſchinità. Oggi tutto è decente e ragionevole fin dal 1779 che ſi rifece dall' architetto Napoletano Scarola. Egli ne migliorò la figura rendendola ſemicircolare, ed acquiſtò luogo per ogni coſa coll' induſtrioſo partito di cangiare il ſito della ſcena, collocandola ſulla retta che faceva la larghezza della prima platea, là dove allora era poſta ſulla lunghezza quadrupla almeno dell' antica larghezza.

Il *Teatro Nuovo* chiamato, coſtruito al di ſopra della ſtrada di Toledo alle vicinanze della chieſa di Monte Calvario, fu opera nel ſuo genere mirabile del Napoletano Domenico Antonio Vaccaro figlio dell' eccellente ſcultore ed architetto Lorenzo Vaccaro. Chi avrebbe creduto poſſibile quel che pur ſi vede, che in una pianta di ſoli palmi 80 in circa per ogni lato, ſi coſtruiſſe un teatro con cinque ordini di palchetti di tal ſimetria e di forma sì giuſta che da per tutto vi ſi godeſſe ac-

acconciamente lo ſpettacolo? L' induſtria dell' abile architetto ſupplì all' anguſtia del ſito, e vi ſi accomodano agiatamente mille ſpettatori (1). Oggi ſi vede abbellito e migliorato ne' corridoi e nelle ſcale.

Un miracolo oppoſto a quello del Vaccaro ha fatto nel 1779 don Franceſco Seguro architetto Siciliano, inalzando in faccia al già in parte diroccato *Caſtello Nuovo* nella ſtrada che mena al paſſeggio del Molo un teatro che ha preſo il nome dal *Fondo di ſeparazione de' lucri*. Con una piena libertà d' immaginare ed eſeguire a ſuo modo, con un ſito ampio e d' ogni intorno ſgombro di oſtacoli e di abitazioni, con la magnificen-

(1) Il Romano Antonio Canevari, architetto di CARLO III di memoria immortale, avendo veduto queſt' edificio al di fuori, non voleva credere che foſſe un teatro; e poicchè vi fu entrato, diſſe che queſta ſola opera baſtava alla gloria del Vaccaro, avendo ſaputo rendere *poſſibile l' impoſſibile*. Dominicis tom. III.

Ma che diſſe del teatro architettato dal Vaccaro, nell' ultima ſua opera *la Regolata Coſtruzione de' Teatri*, il noſtro dotto Vincenzo Lamberti morto lo ſcorſo anno? Che non compieva gli oggetti eſſenziali di un teatro, vedere ed udir bene. Ma il fatto diametralmente ſi oppone alla ſua oſſervazione architettonica, in niun teatro che io ſappia vedendoſi que' due oggetti meglio ottenuti che in queſto del Vaccaro.

cenza di un Sovrano come FERDINANDO IV che ne forniva la ſpeſa, ha formato un teatro con una facciata peſantiſſima, non ampio, non magnifico, non comodo per vedere ed eſſer viſto, non armonico all' udire; mentre la più eccellente muſica de' Sarti e de' Paiſelli perdevi due terzi della nativa ſquiſitezza, anche per gl' interpilaſtri che dividono ciaſcun palchetto, e per tanti intagli e centinature. E quando avrà un artiſta più fortunate circoſtanze per ſegnalarſi?

Ma il Real teatro di *San Carlo* coſtruito col diſegno del brigadiere Giovanni Metrano nel 1737, edifizio magnifico in ſoli ſei meſi fatto eſeguire per l' attività di Angelo Caraſale, dopo tanti teatri eretti in Europa nel noſtro ſecolo conſerva ancora ſopra tutti il primato. La ſua figura è di un ſemicircolo, i cui eſtremi ſi prolungano in linee quaſi rette, che ſi accoſtano avvicinandoſi alla ſcena. Il diametro maggiore dell' uditorio è di piedi parigini 73 in circa, ed il minore di 67. Havvi ſei ordini di comodi magnifici palchetti al numero di 28 nel 4 e 5 ordine, e di 26 ne' tre primi, e nel bel mezzo del ſecondo ordine ſi eleva il gran palco veramente reale e degno del SOVRANO per cui ſi fece, e dell' AUGUSTA COPPIA che oggi forma la felicità de' noſtri paeſi, e l'ornamento più caro de' noſtri ſcenici ſpettacoli. Edificato tutto di pietra, tutto nelle ampie ſcale, ne' corridoi,

doi, ne' vestiboli, ne' tre ingressi, spira grandezza e magnificenza. Il proscenio corrisponde a tanta splendidezza, e fino il gran telone che copre la scena prima d'incominciar l'opera dipinto a sughi d'erba fu per lungo tempo un grato spettacolo anch'esso. Nuoce intanto all'illusione la giunta fatta dal Fuga ne' lati della bocca della scena di alcuni palchettini, da' quali comincia a rubarsi una parte delle voci prima di spandersi pel teatro. Nè anche è da approvarsi che il palco scenario sporga in fuori nella platea per molti piedi, convenendo allo spettacolo che gli attori, come diceva l'Algarotti, stiano, al di là dell'imboccatura del teatro, dentro alle scene, lungi dall'occhio dello spettatore, per far parte anch'essi del dolce inganno a cui il tutto è ordinato. In oltre con mal consiglio sono alquanti anni che vi si è aggiunto un altro splendido ornamento che diletta al vedere e nuoce all'udire. Un vuoto di tanta ampiezza ed arricchito di spaziosi corridoi e compartito in tanti palchi che equivalgono a comodi stanzini, è per se poco favorevole alle voci umane che non sieno tramandate per mezzo di qualche tromba parlante; or perchè aumentare le difficoltà da sormontarsi? Ciò si fece con abbellirlo interiormente tutto di cristalli e di festoni pendenti di dipinta tela o di cartoni che sianſi. Nelle serate specialmente di grande illuminazione que' cristalli, que' festoni, quel-

quell' oro, que' torchi ſenza numero, i lumi copioſi de' palchetti riverberati e in mille guiſe moltiplicati dalle ſcintillanti gemme di tanta nobiltà, cangiano la notte nel più bel giorno, e l'uditorio in una dimora incantata di Circe o di Calipſo ſuperiore allo ſpettacolo del palco ſcenario. Ma nel tempo ſteſſo le voci e le delicatezze muſicali non incontrano ne' riferiti feſtoni la neceſſaria elaſticità e reſiſtenza che la rimandi e diffonda, e la prodigioſa quantità de' torchi dell' illuminazione del palco e della platea conſuma tant' aria, e tanta ne rarefà che ſi minora e s' indeboliſce la cauſa del ſuono e della voce; e quindi ſi perde grandiſſima parte delle più ſquiſite inflеſſioni armoniche.

I difetti notati ne' più gran teatri moderni moſtrano la difficoltà della ſoluzione del problema, *far un teatro che compiutamente ſoddisfaccia a i due ſoſtanziali oggetti, comoda veduta e conſervazione della voce nell' interiore del teatro*. Se ne ſono occupati di propoſito e ſcientificamente il conte Enea Arnaldi Vicentino nell' opera *Idea di un Teatro nelle principali ſue parti ſimile a' teatri antichi all' uſo moderno accomodato in Vicenza* 1762: l' Anonimo nel trattato *Del Teatro* impreſſo in Roma del 1772: il nominato Vincenzo Lamberti nella *Regolata Coſtruzione de' Teatri* ſtampata in Napoli nel 1787. Chi di loro l' ha meglio riſoluto? E' permeſſo a chi non è architetto l'av-

l'avventurare il ſuo avviſo in pro del teatro dell' Anonimo?

CAPO III

Melodrammi.

I

Favole Liriche.

NOn ebbe nè eſempio nè ſeguaci, ch' io ſappia, il capriccio di quell' Italiano del ſecolo ſcorſo mentovato nella *Drammaturgia*, che con un ſolo perſonaggio conduſſe una favola intera di tre atti. Io non ho veduto che uno ſcherzo del *Grazioſo* Gabriele Cinita in Madrid, il quale ſolo, in tre picciole ſcene buffoneſche che chiamava atti, rappreſentava un' azione mimica. Ma tali capricci non ebbero verun preſidio muſicale. Fu il famoſo Gian Giacomo Rouſſeau che col *Pigmalione* moſtrò in qual maniera poteva una bizzarria convertirſi veriſimilmente in una ſcena ſublime intereſſante ſecondando le paſſioni e i penſieri coll' eſpreſſiva armonia. In Francia e in Alemagna abbiam veduto ch' ebbe ſeguaci.

In Italia calca glorioſamente le orme del gran Ginevrino il conte Aleſſandro Pepoli nel-

nella ſua *Pandora favola lirica* diviſa in cinque ſcene, in cui intervengono Pandora, Prometeo, Epimeteo. Noi ne ammiriamo la nobiltà e grandezza dello ſtile e la copia de' ſentimenti appaſſionati. Soprattutto in eſſa comendiamo il ſoliloquio di Prometeo nella 1 ſcena, e l'ultima ſua diſperazione. Ne' dialoghi poi delle altre ſcene ugualmente belli, non veggiamo chiaro in qual maniera attendendoſi p. e. con impazienza una riſpoſta poſſa ſempre con proprietà di rappreſentazione darſi luogo alle battute muſicali che debbono precedere. Tal verità che alla lettura a noi ſi occulta, ſparirà forſe nell'eſecuzione. Queſt' ornatiſſimo cavaliere ha pur compoſta la favola odecoreutica di *Ati e Cibele* che attendiamo con avidità per ammirarla come un *capo d' opera d' invenzione, di condotta, di maneggio di ſentimenti*, ſecondochè ſi eſprime il ſig. conſigliere Caſabigi (1).

Si è provato il ſig. avvocato Pagano anche a produrre una ſcena ſomigliante nel ſuo *Agamennone*, ch' egli intitola *Monodramma*, benchè ſieno tre i perſonaggi che v' intervengono, per la qual coſa con più pro-

prie-

(1) V. la *Lettera* da lui ſcritta all'autore inſerita nel *Giorn. Encicl.* di Vicenza del marzo 1789.

prietà si nominerebbe scena o favola lirica &c.

II

Opera buffa.

CEntauri, sfingi, gorgoni, scille, chimere, arpie e quante mostruose larve pose Virgilio nella sede de' sogni sull' ingresso degli elisj, rappresentano una pretta, e pur non piena immagine delle fantastiche stravaganze della presente opera buffa. Essa per sua natura sarebbe una commedia musicale, cui al più si permette di avvicinarsi alla farsa, ma non già a' vaneggiamenti di pazzi e d'infermi, come sono i tanti malcuciti e sconnessi centoni che corrono per l' Italia.

Nacque in Napoli e nacque sobria, ogni poeta essendo persuaso sin dall' incominciar del secolo di non aver dalla musica ricevuta la facoltà di allontanarsi dalle regole del verisimile. Furono dunque commedie vere le opere buffe di Francesco Antonio Tullio, *le Fenziune abbentorate* del 1710, il *Gemino Amore* del 1718, *le Fente Zingare*, *lo Viecchio Avaro &c.* Commedia fu l' *Elisa* di Sebastiano Biancardi detto Lalli in Venezia, cantata colla musica del Ruggieri nel 1711, e fu la prima vera commedia in musica veduta su quelle scene. Commedie e ben graziose le opere di Ber-

nar-

nardo Saddumene morto qualche anno dopo del 1732, *lo Simmele*, *la Carlotta*, *li Marite a forza*, *la Noce de Beneviento*, e singolarmente l'eccellente dipintura del *Paglietta geluso*. Andrea Belmuro autore de' due intermezzi recitati in Venezia nel 1731, la *Contadina*, ed il *Cavalier Bertone*, posti in musica il primo dal famoso Sassone, e l'altro dall'ugualmente chiaro maestro Francesco Mancini, fece pur fra noi commedie musicali. Ne fecero altresì il Palma ed il Viola. Ma chi pareggiò in Italia la grazia delle commedie musicali del nostro Gennaro Antonio Federico inimitabile pel colorito Tizianesco de' suoi ritratti comici? Il di lui *Finto Fratello* colla musica di Giovanni Fischetti si cantò nel 1730: *lo Frate nnamminorato* nel 1732 colla musica squisitissima in tutte le sue parti del Raffaele della musica Giambatista Pergolese (1): *Da un disordine nasce un ordine* del 1737 colla musica di Vincenzo Ciampi: *la Lionora* del 1742 colla musica del Ciampi nelle parti

(1) Non debbo lasciar di avvertire che la *Serva Padrona* colla musica di questo insigne maestro servì di scuola a' Francesi in questo genere. „Essi non sapevano (dice Marmontel nella *Poet. Fr.*) che la commedia può sì bene essere avvivata dalla musica prima che gl' Italiani gliel' avessero insegnato colla *Serva Padrona* „.

ti ſerie, e del celebre Niccolò Logroſcino nelle buffe &c. Commedie pur furono benchè di minor bellezza le opere di Pietro Trincera autore della *Vennegna*, dell'*Abate Collarone*, e ſingolarmente della *Tavernola abbentorata* cagione d'ogni ſua ſventura, in cui fece una dipintura vivace di un *Fra Macario* ſimile al *Tartuffo* recitata colla muſica di Carlo Cecere. Commedia fu il *Carlò* ed altre prime opere di Antonio Palomba, da cui poſcia cominciò la ſtravaganza illimitata che sbandì la commedia dalle ſcene muſicali napoletane. Le ſue disgrazie l'allontanarono di Napoli, e la commedia vi fu di bel nuovo ſtabilita coll'intermezzo della *Canterina* colla muſica di Niccolò Conforto, coll'*Aſtuto Balordo* poſto in muſica dal celebre Niccolò Piccini, coll'*Innamorato Balordo* poſto in muſica in gran parte dal Logroſcino, e ſingolarmente colla *Furba Burlata* fortunatiſſima commedia la cui muſica appartiene per la maggior parte all'inſigne Piccini. Tornando il Palomba in Napoli vi riconduſſe fra molte ſtranezze due felici opere la *Donna di tutti i caratteri*, e *lo Spoſo di tre e marito di neſſuna* poſte in muſica da Pietro Guglielmi. Palomba finì i ſuoi giorni con varie moſtruoſità ſceniche, che ſervirono di eſempio e di guida ad un folto ſciamo di nojoſiſſime cicale fino a tanto che cominciò a produrre le ſue opere il noſtro don Giambatiſta

Lorenzi noto poeta de' noſtri giorni.

Perito nell'arte, dotato di natural piacevolezza, facile ne' partiti e ne' motteggi, teſtimone dell'alterazione del guſto avvenuta per le recenti moſtruoſità, ſceglier ſeppe il Lorenzi la maniera più idonea per riuſcire, cioè eccedere nel comico popolare alternandolo con tragiche ſituazioni. Nell'opere *Tra due litiganti il terzo gode* del 1766, in cui poſe in opera il ſacco di Bertoldo e di Scapino, nella *Luna abitata* più artifizioſa e teatrale del *Mondo della Luna* del Goldoni, nell'*Idolo Cineſe*, in cui un buffone Napoletano è creduto un idolo nella China, nella *Corſala* del 1771, il ſig. Lorenzi pende alla farſa, per altro all'opera buffa non disdicevole. Nella *Geloſia per geloſia* del 1770, nelle *Trame zingareſche* del 1772, nel *Tamburo* del 1773, nel *Duello*, nella *Fuga*, ne' *Tre Eugenj*, nella *Scuffiara &c.* ſi attenne più alla commedia. Ne increſce nel *Furbo Mal accorto*, come in qualche altra, l'abuſo delle tinte troppo tragiche per la ſcena comica. Ma che mai può increſcere nella belliſſima farſa del *Socrate Immaginario*, che vivamente e con la più ridente ſatira comica rappreſenta l'immagine di un Calabreſe che ſona l'arpa tra' ſuoi diſcepoli; loda la muſica greca che non conoſce; ha una moglie da cui è baſtonato ch'ei chiama Santippe, e un Maſtr'Antonio ſuo barbiere da lui denominato Platone;

ne; e beve la cicuta per raſſomigliare in tutto l'antico Socrate? Le note prezioſe del ſig. Paiſello (che ha poſte in muſica egregiamente la maggior parte delle opere del Lorenzi) ſono in tutte le parti nel *Socrate* inarrivabili. L'autore dell'*Ammalato Immaginario* oh quanto c' invidierebbe queſt' *Immaginario Socrate*, che al pari de di lui *Tartuffo*, fu alla prima proibito come *indiſcreto* dopo tre ſere di recita, per aver ſervito di limpido ſpecchio a chi vi ſi raffigurò e ſe ne dolſe. Onde ciò venne? Eſiſterebbe mai un *vero Socrate* della Magna Grecia all'*immaginario* raſſomigliante, come eſiſte per noſtro vanto un Ariſtofane Napoletano? Che che ſia di ciò il *Socrate* è poi ritornato ſulle ſcene, e ritornerà, e muove il riſo, e ſe ne cerca ognor con gli occhi l'originale.

Apoſtolo Zeno e Pietro Pariati pubblicarono inſieme il *Don Chiſciotte* ed altri drammi giocoſi che meritano di nominarſi. Goldoni compoſe il *Mondo della Luna* ed altre farſe muſicali; ma la ſua *Cantatrice*, la *Birba*, la *Pupilla*, intermezzi piacevoli, e ſingolarmente il *Filoſofo di campagna* poſto in muſica dal Buranelli, e la *Cecchina* dall'inimitabile Piccini, ſono vaghe commedie muſicali. Tali ſono pure ſecondo me le *Donne ſon ſempre donne*, e qualche altra dell'ab. Chiari, e le *Pazzie d'Orlando* del Badini cantata in Londra ove egli da più

anni è morto. La riuscita del *Trofonio*, e del *Re Teodoro* poste in musica dal Paisello, in Vienna, in Parigi e per l'Italia, dell' erudito sig. canonico Casti di Montefiascone, son pure pregevoli opere buffe da ricordarsi con onore.

III

Opera eroica.

L'Opera eroica che può chiamarsi istorica, incominciata nel secolo scorso, in cui ebbe una lunga fanciullezza, ha nel presente avuta la sua adolescenza e la virilità. Si osserva la prima nella *Dafni* di Eustachio Manfredi, nell'*Arsace* di Antonio Salvi, nel *Polifemo* di Paolo Rolli, nel *Farnace* e nel *Farasmane* ed altre del Biancardi o Lalli Napoletano, e specialmente nell'*Eraclea*, nel *Tito Sempronio Gracco*, ne' *Decemviri*, nel *Turno Aricino* ed altri drammi del Romano Silvio Stampiglia poeta Cesareo dell'imperadore Carlo VI. Le di lui favole sono doppie e piene d'intrighi amorosi simili a quelli delle tragedie galanti francesi, e lo stile abbonda di pensieri lirici. Esse sono tutte di lieto fine, ed alcuna di esse risale agli ultimi anni del passato secolo, come la *Partenope* dramma cantato in Napoli fin dal 1699 e replicato altrove tante volte. Sono adunque alcuni de' suoi dram-

mi

mi anteriori a quelli del Zeno. Non bene dunque il dotto ſig. ab. Eximeno attribuì al Zeno il coſtume oſſervato poi coſtantemente nello ſcioglimento de' melodrammi iſtorici di far mutare di ſiniſtra in proſpera la fortuna dell' eroe. Le di lui ariette furono per lo più poco muſicali; ma moſtrò talora di ſaperne fare, come ſi vede in queſta dell' *Eraclea:*

Incominciai per gioco,
E poi m' innamorai
Quanto poteſſe mai
Innamorarſi ancor.

Ma la virilità dell'opera eroica incominciò ſenza dubbio col prelodato Apoſtolo Zeno Veneziano, e ſi perfezionò nel Metaſtaſio. Il ſignore Zeno Poeta e Iſtorico Ceſareo ſucceduto allo Stampiglia è ſtato di lui aſſai più regolare, più naturale, più maeſtoſo, più vivace. Ebbe più invenzione, più arte di teatro, più verità e forza nel maneggio delle paſſioni, più grandezza ne' ſuoi eroi. La lingua è pura, lo ſtile ricco e proprio degli argomenti e della drammatica. A lui non manca ſe non quel calore, quella preciſione, quell' armonia, quella ſcelta che coſtituiſcono il merito del gran poeta che gli ſuccedette. Notabili ſingolarmente ſono i melodrammi del Zeno per la varietà de' caratteri e degli argomenti, eſſen-

doſi arricchito nelle ſtorie greche, romane e barbare a lui famigliari. *Dovunque incontrò* (diſſe l' ab. Conti valendoſi delle parole dello ſteſſo Zeno) *o maturità di conſiglio ne' dubbj affari, o magnanimità di perdono nelle offeſe ſofferte, o moderazione ne' tempi proſperi, o fortezza ne' caſi avverſi, coſtanza di amicizia e di amor conjugale, man forte a ſollievo degl' innocenti, cuor generoſo a riſtoro de' miſerabili, atti di beneficenza, di giuſtizia, di temperanza ed altre virtù, tutti n' eſpoſe, n' ingrandì, e illuſtrò gli eſempj in teatro.* Ciò che ne ſegnala ancora il carattere è l' aver ſaputo in ciaſcun atto delle ſue favole preparare una ſcena viſtoſa, popolare, intereſſante che tiene ſvegliata l' attenzione dello ſpettatore. I drammi onde traſſe maggior onore, ſono, *Lucio Papirio*, *Cajo Fabricio*, *Andromaca*, *Merope*, *Mitridate*, *Ifigenia*, *Nitocri &c.* Non minor gloria gli recarono i ſacri *Oratorj* muſicali pieni di entuſiaſmo profetico e di ſacra erudizione, tra' quali ſi diſtinguono, *Siſara*, *Daniele*, *Davide umiliato*, *Giuſeppe*, *Ezechia &c.* L' autore ſteſſo ha data la più giuſta idea di tali ſacri componimenti: *In eſſi* (ei dice) *ſtudiai di far ragionar le perſone, e in particolare i Patriarchi, i Profeti e gli Apoſtoli collo ſtile delle Scritture, e co' ſentimenti de' Padri e de' Dottori della Chieſa, ſtimando, che quanto meno foſſevi frappoſto del mio, tanto più*

di

di compunzione e di diletto aveſſe a deſtarſi negli animi degli uditori. Tutte le di lui opere drammatiche comprendonſi in dieci tomi, ma gli ultimi due contengono quelle che compoſe in compagnia di Pietro Pariati.

Ed eccoci a' più lieti giorni della virilità dell' opera eroica, ai giorni riſchiarati dal corſo del più bell' aſtro della poeſia drammatica muſicale. Pietro Trapaſſo, il cui cognome dal celebre Calabreſe Gian Vincenzo Gravina, che l' educò nelle lettere per lo ſpazio di dieci anni, cangiato in greco ſuono divenne *Metaſtaſio* e riempì l' Europa, nacque in Roma nel 1698, paſsò parte della gioventù in Napoli eſercitandoſi nel foro, ſuccedette ad Apoſtolo Zeno nel 1729 nell' onorevol carica di *Poeta Ceſareo*, e caro agl' impp. Carlo VI, Franceſco I e Giuſeppe II, e alle imperatrici Eliſabetta e Maria Tereſa fiorì in Vienna ſino all' anno 1782, in cui mancò con lutto univerſale della virtù, del ſapere e della poeſia. Che diremo noi di sì raro e felice ingegno che corriſponda alla ſua grandezza? Ch' egli era sì grande che ha inſpirato in tutti i contemporanei la diſperazione di appreſſarlo nel ſuo ſiſtema, ed in alcuni il partito di torcere dalle ſue veſtigia? Che i di lui ſplendidi difetti ſteſſi, i quali appartengono agli abuſi muſici anzi che a lui, lo rendono riſpettabile fin anco agli orgoglioſi che

volgono altrove il capo per non vederne l' odiata luce che gli umilia? Le Grazie ſole potrebbero convenevolmente encomiarlo, le Grazie amiche di Anacreonte che mercè del Metaſtaſio ridenti paſſeggiarono le muſiche ſcene, e che tacquero come egli tacque. E quando ripiglieranno il canto, l' ilarità, il riſo? E chi le rimenerà ſulle armoniche ſcene? Forſe i partigiani delle furie e de' demonj ballerini?

La muſa di queſto grand' uomo ſi diſtingue per molti pregi, e ſingolarmente per la grazia, la facilità, la naturalezza dell' eſpreſſione, per la preciſione, la chiarezza e l' armonia dello ſtile (Nota III) per l' eleganza permeſſa al melodramma, e per la grandezza e la ſublimità (1). Di grazia a chi

(1) Gli contende gran parte di queſte doti e forſe tutte uno de' più illuſtri noſtri poeti, il chiar. Bettinelli, pretendendo che Metaſtaſio ſia *proſaico*, *inelegante*, *privo di lingua poetica ec.* Aggiugne di aver egli ſteſſo provato *il difficil tragico nello ſtile de' drammi* ne' cori del *Gionata* ed in una *Cantata*: che l' *armonico Frugoni* colle ſue *Cantate* potrebbe *ſervir di modello al vero ſtile drammatico*: che Zeno è più di Metaſtaſio elegante ne' ſuoi drammi *sì bene ſcritti ec.* Noi vogliamo credere a queſto acuto-oſſervatore, il quale trovò ſpeſſiſſimo mancare *di eleganza e di ſtile poetico* fin anco la *Geruſalemme*; ma

a chi mai cede egli, sia che alla maniera di Sofocle migliori i grand' uomini dell' antichità nel ritrarli, ovvero sia che gareggi di sublimità col gran Cornelio dipingendo Greci e Romani, e di delicatezza coll' armonioso Racine facendo nelle passioni che maneggia riconoscere a ciascuno i movimenti del proprio cuore? A quanti anzi egli non sovrasta per la particolar magia del suo pennello che anima quanto tocca, e l' ingentilisce colla grazia del Correggio e col-

ma non vorremmo che prendesse per eleganza anche lo stile *contorto ed oscuro* in cui taluno sì spesso cade; vorremmo poi che il mondo che si trasporta e si riempie di dolcezza leggendo o ascoltando i drammi di Metastasio, fusse rapito ugualmente alle *Cantate* dell' *elegante* Bettinelli e dell' *armonico* Frugoni in vece di averle obbliate; vorremmo per soscriverci all' autorevole sua decisione che questo mondo culto e sensibile si commovesse più spesso ai drammi *sì bene scritti* del valoroso Zeno, e non già soltanto allora ch' egli canta alla maniera Metastasiana:

Guarda pure, o questo o quello
E' tua prole, è sangue mio:
Tu nol sai, ma il so ben io,
Nè a te, perfido, il dirò.
Chi di voi lo vuol per padre?
V' arretrate? Ah voi tacendo,
Sento dir, tu mi sei madre,
Nè colui mi generò.

coll' espressione di Raffaello? Chi non ravvisa nel Metastasio il gran maestro allorchè (nel tempo stesso che si presta al duro impero dell'uso e del canto introducendo amori subalterni come pur fecero i migliori tragici francesi) c'interessa pel solo protagonista mostrandolo in preda d'un amore forte, imperante, disperato qual si richiede nella severa tragedia? *Zenobia*, *Siroe*, *Arbace*, *Timante*, *Megacle*, *Demetrio*, *Ipermestra &c.* personaggi agitati da una passione contrastata dall'eroismo o dal dovere, sono perfettamente tragici. E con quanta maestria non colorisce i caratteri? Quel *fandi fictor Ulysses* non è dipinto al vivo nell'*Achille in Sciro?* l'energia e l'impeto del vincitor di Troja non si vede quasi nascente nella finta Pirra? Ezio arrogante, che parla di se e delle sue gesta, ma però nobile, prode, magnanimo, virtuoso, non rappresenta appunto la bontà con qualche debolezza richiesta nel personaggio tragico (1)? *Tito*, *Temistocle*, *Catone*, *Regolo* (2) quando comparvero

(1) Or perchè il chiar. Bettinelli derise quegli *Ezj millantatori e paladini?* E' forse un carattere inverisimile?

(2) Con quegli *Ezj* perchè confuse lo stesso Bettinelli que' *Catoni e que' Regoli?* Non son essi ritratti istorici? Que' *Regoli* specialmente par-

vero più grandi ſulle ſcene? e qual teſoro di filoſofia non vi profondono? L' idea di rappreſentare gli affetti di una madre in Merope fu più d'una volta felicemente eſeguita; ma chi può ſoffrire il paragone del colorito inimitabile di *Mandane* nel *Ciro riconoſciuto?* chi fece *Egiſto* più intereſſante di Ciro ſotto il nome d' Alceo? Per altra parte quanta erudizione ſacra, nobiltà di dire, intereſſe tragico ed unzione negl' inimitabili *Oratorj*, *Betulia*, *Gioas*, *Giuſeppe*, la *Morte d' Abel*, la *Paſſione di Gesù Criſto*! Qual ricchezza di filoſofia e d' immaginazione e di ſplendidezza di decorazioni nelle *Serenate Enea negli Elisj*, *Aſtrea placata*, il *Parnaſo accuſato e difeſo*, l' *Aſilo d' Amore &c.?*

Pieno di erudizione di ogni maniera egli imita gli antichi ma con tal maeſtria che par nato or ora quel che diſſero venti ſecoli indietro. E chi ſaprà più dare agli altrui penſieri quella naturalezza che ſi ammira

parvergli *millantatori e paladini?* Regolo anzi punto non diſcorda dall' avviſo del Bettinelli, *e con ſobrj detti ma gravi, giuſti e ben eſpreſſi* ſpiega la *virtù ed il valore in azioni* e non in gran parole. Per convincerſene legga il giovane ſtudioſo ſubito dopo la critica del Bettinelli almeno una ſcena del *Regolo*; legga il ſuo arrivo in Senato (ſc. 7 del I); ogni parola ſmentirà l' ingiuſta cenſura.

mira nelle imitazioni del Metaſtaſio? Tito ſi vale delle parole del Gran Teodoſio quando abolì la legge che dichiarava rei di morte quelli che profferivano parole ingiurioſe contro del Principe (1). V'è, gli dice Publio, chi lacera anche il tuo nome; e Tito:

E che perciò? Se il moſſe
Leggerezza, nol curo;
Se follia, lo compiango:
Se ragion, gli ſon grato: e ſe in lui ſono
Impeti di malizia, io gli perdono.

E' proſa, dice l'invidia ſotto la maſchera del guſto; ma che bella proſa che fa obbliare tanti e tanti verſi! Serveſi Metaſtaſio di un gran numero di ſentenze di Seneca ma ſpogliandole d'ogni affettazione nativa. Quel *Dubiam ſalutem qui dat afflictis, negat*, è un aforismo in Seneca, e diviene una ragione ben naturale in Fulvia:

Non dir così; niega agli afflitti aita
Chi dubbioſa la rende.

E' una ruvidezza pedanteſca la riſpoſta di Megara ad Anfitrione, *Quod nimis miſeri vo-*

(1) *Codice Teodoſiano* lib. IX, tit. IV, leg. III.

volunt Hoc facile credunt, la quale acquista semplicità e naturalezza in Metastasio:

E poi quel che si vuol, presto si crede.

Dal Petrarca, dallo Zeno, e da' Francesi trasse del mele; ma chi nol fa? chi nol fece? Importa saperlo convertire in proprio sangue e sostanza, ed è questo uno de' rari pregi del Metastasio. Si è da' critici detto ancora che la maggior parte delle favole Metastasiane viene dalle francesi, senza avvertire che la maggior parte delle francesi si trasse dalle italiane. Questo traffico de' letterati è antichissimo (Nota IV); ma distinguasi il plagio vergognoso dalla lodevole imitazione. Bisogna possedere critica, principj e riflessione per comprendere ancora quando gli autori s' incontrano per ventura, e quando si seguono a bello studio; Aretade presso i Greci fece un volume de' pensieri degli scrittori che s' incontrano senza seguirsi (1).

Il calore della contesa che ebbe in Londra col Martinelli trasportò anni sono Carlo Francesco Badini esgesuita ad affermare nella *Bilancia di Pandolfo Scornabecco*, che Metastasio tolse il *Demofoonte* dall' *Ines de Ca-*

(1) V. Eusebio *De Præparat. Evangel.* lib. X, cap. 3.

Castro. E perchè non può metter capo nella bella *Semiramide* del Manfredi, in cui le occulte nozze di Nino e Dirce che si scoprono fratelli, rassomigliano meglio alle avventure di Timante e Dircea? Non conosceva poi il Badini altra *Inès* anteriore a quella del suo *ingegnosissimo* La Motte?

Dall' *Ambigu Comique* di Montfleury (disse lo stesso mordace esgesuita) Metastasio ha tratto la *Didone*. Che cosa fu quest' obbliato *Ambigu*, di cui si cibava il Badini? Una stravaganza eterogenea uscita nel 1671 in tre atti, ognuno de' quali contiene un argomento differente, e in uno si rappresenta in iscorcio l' avventura di Didone. Quell' *Ambigu* fu dunque il *modello* del Metastasio? Il Badini non conobbe tragedie vere della regina di Cartagine del secolo XVI? Metastasio non sapeva leggere la divina *Eneide*?

Anche l'*Attilio Regolo* (afferma lo stesso erudito esgesuita) venne da' Francesi. Da chi mai venne? forse dal *Regolo* dell' insipido Pradon tanto screditato nelle *Satire* del Boileau e nell' epigramma di Racine? Ma sapeva egli che il *Regolo* di Pradon è un *petit-maître* colla sua bella accanto (1)? Poteva

(1) V. ciò che ne disse M. Dorat, il quale sul *Regolo* di Metastasio compose la sua tragedia *Regulus*.

teva nascere da sì molle e negletto padre l'eroico, il Romano *Attilio Regolo* Metastasiano?

E Badini e molti altri dissero ancora che dal *Cinna* formò il Poeta Cesareo la sua *Clemenza di Tito*. Chi può ignorare il capo d'opera del teatro di Cornelio? *La Clemenza di Tito* nulla perderebbe quando anche ne fusse un'esatta imitazione. Ma per istruzione della gioventù e per rendere giustizia al vero, osserviamo in qual maniera si condussero que' due grand' ingegni nel maneggiare in generi diversi due congiure e due perdoni tramandatici dalla storia.

Cinna è tragedia destinata a commuovere lo spettatore: *Tito* è melodramma fatto per commuovere ed appagare i sensi. Per riuscire nel primo lavoro, si vale il buon poeta di un'azione importante ma semplice per dar campo al dialogo in cui spicca l'entusiasmo tragico. Chi compone pel teatro musicale, abbisogna di maggiore attività e rapidezza nella favola, per servire al suo oggetto più con colpi di scena e situazioni che col dialogo obbligato dalla moderna musica a soggettarsi a una precisione rigorosa. Cornelio e Metastasio hanno soddisfatto compiutamente al loro intento; ma se quest' ultimo avesse seguite l'orme del primo nella condotta della favola, avrebbe fatta

un'

un' opera fredda di una buona tragedia (1).

Quindi profuse nel suo argomento maggior ricchezza d'invenzione, e questa che nel *Tito* si scorge ad ogni passo, per gli nuovi colpi teatrali e pe' bei quadri prodotti da' contrasti di situazione, non poteva trovare l'Italiano nel tragico Francese, e trasse dal proprio fondo le fila che gli abbisognavano per la sua tela. Non basta a Metastasio che Sesto ami Vitellia che lo seduce e lo pre-

(1) Da quanto qui si afferma e si affermò fin dal 1777, apparisce con tutta la chiarezza di non aver io in verun tempo nè ignorato la diversità dell'opera e della tragedia, nè preteso comparare il *Cinna* colla *Clemenza di Tito* per dare *un glorioso vantaggio al drammatico Italiano sopra il tragico Francese*. Perchè dunque il sig. ab. Andres volle prendersi l'inutil pena di darmene un carico? Ben vede il leggitore nel mio confronto che io col rilevar di proposito l'artifizio diverso che richiedeva l'opera e la tragedia, volli distruggere l'imputazione de' critici, ed indicare la necessità che avea Metastasio *di non seguire il Cornelio alla peste*, e di tessere la favola del suo *Tito* più rapida e più capace di compiere l'oggetto musicale. Ma dove mai io ne dedussi quel *glorioso vantaggio dell'Italiano sul tragico Francese?* Non ho io senza ambiguità dichiarato che all'oggetto del Cornelio più non faceva d'uopo di quanto vi si trova?

precipita nella congiura; ma ha bisogno che questa aspiri a una vendetta, non di un padre come fa Emilia, ma di un'attiva ambizione delusa nella speranza di regnare. Ha bisogno che Tito faccia uno sforzo e rimandi Berenice per risvegliare la spenta speranza di Vitellia, e che poscia egli elegga per consorte Servilia sorella di Sesto impegnata con Annio nobile, virtuoso e degno della di lei tenerezza. Ha bisogno che Sesto strascinato dalla passione alla congiura, e richiamato da un resto di virtù e dalla gratitudine a salvar Tito, nel tempo stesso che contro di lui conspira, corra a difenderlo: che chiamato da Tito non ardisca presentarglisi col manto macchiato di sangue: che Annio gli dia il suo: che quest' amico col manto di Sesto segnato colla divisa de' congiurati arrivi alla presenza dell' imperadore in tempo che la virtuosa Servilia ha scoperto il segreto del nastro, e che il suo amante all'apparenza risulti colpevole, e ponga in confusione l'inconsiderato Sesto, ed Annio nella necessità di comparir reo o di accusar l' amico. Queste cose fanno riuscire il melodramma italiano diversissimo dalla tragedia francese per la ricchezza e l'economia dell'azione (1).

(1) Molti che ci hanno preceduto (e l'accen-

nai

I caratteri poi di Augusto, Emilia e Cinna differiscono da quelli di Tito, Vitellia e Sesto. Augusto si dimostra clemente la prima volta stanco dalle famose proscrizioni: e la clemenza è la caratteristica della vita di Tito delizia del genere umano; caratteri che esigono un colorito differente. Emilia innamorata di Cinna intraprende lo sconvolgimento dello stato contro al suo benefattore, per vendicar la morte di un padre; nel che si scorge cert' aria di romanzo, perchè l' affetto filiale *narrato* non iscuote tanto lo spettatore quanto i benefizj presenti di Augusto, e la di lei passione per Cinna *esposta agli sguardi*. Ma Vitellia è un ben dipinto carattere somministrato dalla natura, e da' costumi de' grandi, superiore forse alla stessa Ermione di Racine da cui deriva (1). Ella è una Romana ambi-

nai fin dal 1777) in parlar dell'*opera*, volendo additarci in che essa differisca dalla *tragedia*, posero tal differenza nell' unità di luogo, nell' esito tristo o lieto della favola, nel carattere del protagonista, nel numero degli atti, e nel verso. Dissi allora, e lo ripeto, che niuna di tali cose mette una differenza essenziale trall'*opera eroica* e la *tragedia*; ma ci abbiamo riserbato di trattarne di proposito nel nostro *Sistema Melodrammatico* inedito fin dal 1783.

(1) Perchè dunque questo attivissimo carattere che

bizioſa che più non iſperando di conſeguire colla mano di Tito l' imperio , ſi prevale della debolezza di un ſuo amante per tramare la rovina dell' imperadore ; e l' ondeggiamento delle di lei mire comunica all' azione un continuo patetico movimento . Cinna poi e Seſto ſono veramente due ingrati per cagione di una donna ; ma Cinna ſempre conſidera Auguſto come un tiranno, e i ſuoi rimorſi dell' atto III non provengono dalla conoſcenza dell' ingiuſtizia del ſuo attentato , ma da' benefizj ricevuti da Auguſto . Seſto al contrario , perſonaggio incomparabilmente più tragico (1) , è combattuto dalla conoſcenza delle virtù di Ti-

che la natura preſenta , e l' arte ha introdotto con felice ſucceſſo ſulla ſcena , perchè mai queſt' *ambizioſa Vitellia* che ondeggia tralla vendetta e l' amore , increbbe all' ab. Andres , e vorrebbe sbandirlo dalla ſcena , non che dall' opera di Metaſtaſio ? Perchè così gli piacque , ad onta della natura , dell' arte , dell' eſempio di Racine e di Metaſtaſio .

(1) Perchè ancora queſto *debole Seſto* ſoggiacque alla ſteſſa proſcrizione teatrale del ſig. Andres ? Io sfido chicheſſia a trovare in natura un perſonaggio più di Seſto idoneo ad eccitare il tragico terrore e la compaſſione . Di qual tempera ſarà il cuore del ſig. Andres che pure ha sì vaga ed elegante la penna ? Ma nel giudicar di poeſia drammatica la penna può ſupplire al cuore ?

to, dall' amicizia da lui oltraggiata, dall' immagine d' un gran tradimento ſenza diſcolpa, dalla virtù cui non ha del tutto rinunziato, dalla debolezza per Vitellia che lo tiranneggia. Per comprendere appieno la diverſità de' due caratteri, pongaſi, nella ſcena full' abdicazione di Auguſto, Seſto in luogo di Cinna, e la tragedia non potrà andare avanti, non potendo convenire a Seſto la parte che vi ſoſtiene Cinna d' ipocrita e di traditore determinato.

Perſonaggi così diverſi producono ſituazioni ancor più differenti. Senza dubbio eccellente è la ſcena prima dell' atto V tra Cinna ed Auguſto dopo ſcoperta la congiura; e benchè ne ſembri troppo famigliare l' incominciamento, *Cinna, prendi una ſedia e aſcoltami*, il diſcorſo di Auguſto ſi va gradatamente elevando, finchè conchiude con quella famoſa interrogazione,

Cinna, tu t' en ſouviens, & veux m' aſſaſſiner?

Cinna però, come ogni reo ordinario, ſi riſolve a negare il delitto,

Moi, Seigneur, moi que j' euſſe une ame ſi traîtreſſe?

Ma Auguſto lo riempie di confuſione moſtrandoſi inteſo di tutta la congiura, ed allora Cinna convinto ſi appiglia al partito di moſtrar coraggio, *Vous*

Vous devez un exemple à la posterité,
Et mon trèpas importe à votre suretè..

Tutto è detto con senno, proprietà e grandezza ancora, e nulla è straordinario. Ma nel nostro melodramma che cosa produduce lo scoprimento della congiura? Due incontri originali inimitabili. Nella scena 4 del II Tito sa che si congiura contro la sua vita, ma ignora che Sesto sia il reo principale; perciò vedendolo venire va a lagnarsi con lui medesimo, coll' amico, dell' ingratitudine de' Romani:

Tit. *Sesto, mio caro Sesto, io son tradito.*
Ses. (*Oh rimembranza!*) Tit. *Il crederesti, amico?*
Tito è l' odio di Roma. Ah tu che sai
Tutti i pensieri miei: che senza velo
Hai veduto il mio cor: che fosti sempre
L' oggetto del mio amor, dimmi se questa
Aspettarmi io dovea crudel mercede.
Ses. (*L' anima mi trafigge e nol sel crede!*)

Che contrasto sommamente interessante fa quell' aspetto franco e amichevole di Tito, e quella confusione di Sesto lacerato da' rimorsi! E chi non invidierà all' Italia questa scena impareggiabile? Nella scena 6 del III non si conosce meno il maestro. Tito più non ignora che Sesto è un traditore, e

che il Senato l' ha convinto e condannato alla morte ; ma vuol parlargli , e quando Sesto si appressa , si sforza di mostrar nel volto la rigorosa maestà offesa . Sesto si avanza sbalordito affatto dal delitto palese . L' uno osserva la mutazione dell' aspetto dell'altro ; e lo spettatore vi ammira un quadro patetico degno del Raffaello della scena tragica :

Ses. (*Numi ! è quello ch' io miro*
Di Tito il volto ? Ah la dolcezza usata
Più non ritrovo in lui ! Come divenne
Terribile per me !) Tit. (*Stelle ! ed è questo*
Il sembiante di Sesto ? Il suo delitto
Come lo trasformò ! Porta sul volto
La vergogna, il rimorso, e lo spavento.) *ec.*

Tali scene non si leggono nel *Cinna*, nè in altri drammi ch' io sappia . Bellezze originali son parimente , e fatte per l' immortalità , le vie tentate da Tito per sapere il segreto di Sesto : le angustie di questo infelice posto nel caso o di accusar Vitellia , o di commettere una nuova ingratitudine verso il suo buon principe : l'ammirabile combattimento di Tito nel soscrivere la sentenza nella scena 7 del III , che meritò l' ammirazione di Voltaire . Deggio , dice Tito , una vendetta alla mia clemenza sprezzata . . . . . .

Vendetta! Ah Tito, e tu ſarai capace
D'un sì baſſo deſio, che rende uguale
L'offeſo all'offenſor? Merita invero
Gran lode una vendetta ec. . . . . .
. . . . . Eh viva . . . . Invano
Parlan dunque le leggi? Io lor cuſtode
L'eſeguiſco così? Di Seſto amico
Non ſa Tito ſcordarſi? Han pur ſaputo
Obbliar d'eſſer padri e Manlio e Bruto.
Seguanſi i grandi eſempj: ogni altro
affetto
D'amicizia e pietà taccia per ora.
Seſto è reo, Seſto mora ec.
. . . . . Or che diranno
I poſteri di noi? Diran che in Tito
Si ſtancò la clemenza
Come in Silla e in Auguſto
La crudeltà ec.
. . . . . Che Tito alfine
Era l'offeſo, e che le proprie offeſe,
Senza ingiuria del giuſto
Ben poteva obliar . . . Ma dunque faccio
Sì gran forza al mio cor, nè almen ſicuro
Sarò ch'altri m'approvi? Ah non ſi laſci
Il ſolito camin. Viva l'amico,
Benchè infedele, e ſe accuſarmi il mondo
Vuol pur di qualche errore,
M'accuſi di pietà, non di rigore.

Ed ecco in qual guiſa i grand' ingegni anche con argomenti già maneggiati diven-

tano originali. Virgilio e Taſſo, prendendo per modello Omero, ci arricchirono di nuove fogge di poemi eterni. I grandi drammatici della Grecia ſcriſſero molte volte ſu di un medeſimo argomento componimenti che non ſi raſſomigliano. Chi ſa imitar migliorando, naſce per eſſere ſucceſſivamente imitato; quindi è che il noſtro Poeta Imperiale ha prodotta una folta ſchiera d' imitatori Italiani che lo ſeguono ſenza raggiugnerlo nè appreſſargliſi; ed è ſtato tradotto e imitato in Francia da molti poeti, Le Franc de Pompignan, Collé, Belloy, Le Miere, Dorat ec. Egli è vero che poſſono ne' ſuoi drammi notarſi alcuni difetti, ne' quali incorſe a cagione del ſiſtema che trovò introdotto, del genere ſteſſo, degli eſempj paſſati, e ſoprattutto degli abuſi muſicali, come ſarebbero tante arie di paragoni lirici per ſe ſteſſi eccellenti, e certi amori ſubalterni, e qualche eſpreſſione ſtudiata più che alla ſcenica non ſi conviene. Ma che perciò? Metaſtaſio è pur tutto inſieme l' Euripide, il Cornelio ed il Racine Italiano: Metaſtaſio è tale che ſe di mezzo il togli, ſenti che ſi forma un orrido vuoto nella poeſia melica che niuno più riempie; là dove ſe altro moderno poeta, e grande ancora, tu ti finga di non avere eſiſtito, nulla ſentirai mancare all' Italico Parnaſo. Non per tanto intorno a lui non ſi aſcoltino gli elogj del Piccini il giovane, del ſig. Torcia, del

ſig.

sig. Cordara ec., nè il Vespasiano, nè il consigliere imperiale Calsabigi, nè l'Algarotti, nè il Francescbi, nè il Signorelli. Odansi gli esteri. *Questo caro figlio della natura* (diceva il dotto sig. Eximeno) *ha accordati insieme estremi che niun filosofo avrebbe mai pensato di potersi combinare, quali sono le dolcezze della lira greca co' sentimenti romani. Il suo stile è chiaro, netto, conciso, le parole piene di sugo e di grazia, i periodi di giusta misura per penetrare nell' animo. E quantunque il Metastasio non sia stato posto nella lista degli autori del* conciossiacchè, *egli sarà non per tanto l' originale che si proporranno ad imitare i poeti filosofi. La sua rima è discretissima ed esente di legge, i versi, in quanto lo permette la lingua, sono pieni di ritmo, e però facili d' adattarsi alla musica. Se Anacreonte rinascesse, dubito che scrivesse in italiano un' ode nè più armoniosa nè più dolce di questa:*

Oh che felici pianti,
Che amabile martir,
Purchè si possa dir
Quel core è mio.
Di due bell' alme amanti
Un' alma allor si fa,
Un' alma che non ha
Che un sol desio.

Voltaire parlando della scena 6 del III della *Clemenza di Tito* e del costui monologo sopral-

prallodato diceva: „ Queſte due ſcene ſono comparabili, ſe non le ſuperano, alle più belle produzioni di Grecia medeſima: ſono degne di Cornelio quando non è declamatore, e di Racine quando non è debole„. Un altro prezioſo teſtimone ammirifi in un ſol frammento del lunghiſſimo e ſquiſitiſſimo elogio che gl'inteſſe l'elegante ſig. Andres con ben poche eccezioni. *Non ha perchè temere* (dice) *il Metaſtaſio il confronto con Cornelio, con Racine e con qualunque altro poeta tragico. I ſuoi caratteri non cedono per l'eſattezza e verità a' migliori caratteri degli altri poeti. La ſublime anima di Cornelio ha ella ſaputo immaginare Greci e Romani come Temiſtocle, Regolo e Tito? E il dolce cuor di Racine avrebbe avuto baſtevole tenerezza, e ſenſibilità per formare i Timanti, i Megacli, le Dircee, le Zenobie, e tanti altri affettuoſi ed appaſſionati perſonaggi? Tratti più nobili e grandi, più rilevati ed energici, ſentenze più ſublimi e giuſte, più chiare e preciſe, pezzi più teneri e toccanti, eſpreſſioni più piene di ſentimento e d' affetto, non ſi troveranno facilmente nel Cornelio, nel Racine, nel Voltaire, nè in alcun altro; e il ſolo Metaſtaſio potrà in queſte parti drammatiche far fronte a tutto il più bello e grande del teatro franceſe &c.*

Dopo ciò, ſtudioſi giovani, che amate la poeſia ſcenica e Metaſtaſio, non vi potrete con-

consolare del molesto ronzio di qualche povero mendicante, che, avendo sempre scritto scorrettamente in italiano e prose e versi, ardisse esitare intorno al valersi di qualche vocabolo non da altri usato che da Metastasio? Ascolterete chi chiamasse *svenevoli* le tenerezze Metastasiane? le vendute tirate di certi automati periodici che respirano coll' altrui fiato velenoso? la severità de' Petrarchisti e Dantisti? l' invide filippiche di qualche versiscioltajo? Udite per vostro meglio ed a gloria dell' Italia, di cui Metastasio è il più caro ornamento, udite gli esteri, gli emuli stessi oltramontani, udite il vostro cuore, e coll' Algarotti

a piena man spargete
Sopra lui fiori, e del vivace alloro
Onorate l' altissimo poeta.

Seguaci ebbe questo valorosissimo ingegno nell' opera istorica il Livornese sig. Marco Coltellini autore dell' *Almeria* e dell' *Antigona* composta per Pietroburgo, e Vittorio Amadeo Cigna Torinese che scrisse *Enea nel Lazio* ed altri melodrammi, a' quali mancò buona parte della delicatezza, del patetico, della grandezza, del calore Metastasiano. I loro disegni non furono sì ricchi e giudiziosi; non originali o quasi tali le invenzioni; i loro colpi di scena spariscono a fronte del vigoroso colorito di Apostolo

ſtolo Zeno, ed i loro quadri accanto a quelli del Metaſtaſio. Decaddero ancora per lo ſtile, anche in faccia al Coltellini ed al Cigna, la *Disfatta di Dario*, e l'*Incendio di Troja* del duca Morvillo, e l'*Armida abbandonata* dell' avvocato don Saverio de Rogatis che nel 1770 ſi rappreſentò in Napoli da Anna de Amicis e da Giuſeppe Aprile: ma tutti e tre queſti drammi riuſcirono oltre modo in teatro, per le decorazioni e per la muſica de' primi due di Paſquale Cafaro, e dell' ultimo del maraviglioſo Jommelli, la quale ſi tiene meritamente per un capo d'opera.

Il ſig. duca don Domenico Perrelli impreſſe in Napoli in un tomo nel 1777 quattro melodrammi, la *Circe*, *Ceſare in Armenia*, *Liſimaco*, e l'*Adolfo* ſul guſto ragionevole dell' opera iſtorica, ma non ſi rappreſentarono. Oggi dall' illuſtre autore ſi fa imprimere una raccolta di ſue poeſie teatrali in più tomi, ed il pubblico è vicino ad accertarſi de' di lui progreſſi nell' arte d' incatenar gli eventi con veriſimiglianza, nel colorir gli affetti, e nell' eſprimerſi con nobiltà e naturalezza, frutti ſaporoſi e grati del tempo e di un oſtinato travaglio.

Don Luigi Serio profeſſore di Eloquenza italiana nel Liceo Napoletano e Poeta di Corte fin dal 1779 volſe i ſuoi poetici ben conoſciuti talenti all' opera Metaſtaſiana con fondata ſperanza del pubblico, e la ſcelta de'

de' ſuoi argomenti accreditò il di lui guſto. La ſua *Ifigenia in Aulide* collo ſcioglimente naturale del Racine fu rappreſentata in quell' anno colla muſica del Valenziano Vincenzo Martin, il quale abbiſognava di più lungo ſoggiorno in Italia per riuſcire ſul teatro di *San Carlo* ripieno dell' armonia immortale de' Jommelli, de' Piccini, de' Mai e de' Paiſelli. Il ſuo *Oreſte* colla muſica del Napoletano Domenico Cimaroſa comparve nel medeſimo teatro nell' agoſto del 1783. La ſua verſificazione è muſicale; facile l' eſpreſſione ed acconcia al genere; lo ſtile chiaro, nobile, conciſo, ed ornato de' fiori poetici che Metaſtaſio ſteſſo ammiſe nella *Didone* ed in altri drammi ma che poi usò più parcamente nell' *Attilio*; ad onta degli oſtacoli muſici non perde di viſta il tragico fine di commuovere ſulle orme de' tragici dell' antichità. Ma di quanto verſo quel tempo non eran creſciuti gl' inconvenienti teatrali che incepparono tal volta il genio ſteſſo di Metaſtaſio! Quanta altra parte di poeſia e di verità non conviene oggi ſacrificare al furore de' gran pantomimi, mercè de' quali ormai s' ignora ſe il melodramma ſia parte acceſſoria o principale dello ſpettacolo!

Non è mancato qualche altro melodramma iſtorico in Italia, come il *Pirro* del ſig. Gamerra, il *Creſo* del ſig. Pagliuca, ed i *Tirreni* melodramma inedito tuttavia dell' ingegnoſo giovane don Matteo Galdi de' cui ben

ben coltivati talenti già si gustano i precoci frutti.

L'umana incostanza che mena sovente il rincrescimento dello stato attuale ed il desiderio di cambiare, fe pensare a rivolgere lo sguardo indietro ed a vedere in lontananza l'opera *mitologica* rifiuto delle scene italiche ed imperfetta ancor nelle mani di Quinault. Come seguir nel suo sistema Metastasio e non rimanergli di grande spazio indietro? In vece di rettificar quel sistema, si pensò a cangiar sentiero. Ed ecco sorgere l'*Alceste*, e l'*Orfeo* del sig. Calsabigi animati dalle note immortali di Gluck in in Vienna; e si corse allo spettacolo che varca oltre l'Olimpo e travalica le rive d'Acheronte. Il Migliavacca oltre alla sua *Tetide* scrisse l'*Armida*, ed ebbe la destrezza di congiungere agl'incantesimi, ai *sisoni* delle furie ed a' *bilancè* de' personaggi allegorici di Quinault il vivo interesse dell'inimi abile *Armida* del gran Torquato ed una felice imitazione del seducente stile Metastasiano. Marco Coltellini richiamò la pomposa favola di Psiche già sceneggiata da Moliere, e mostrò in Vienna nel 1767 la sua di *Amore e Psiche* colla selva de' destini, coll'antro degli oracoli, coll'Acheronte, colla caverna di Averno, ed accoppiò allo spettacolo de' sensi l'interesse e la possibile commozione in buono stile. Il prelodato sig. Serio nel 1780 riprodusse sulle scene napoletane tale argomento; ma gli convenne

ne tutto fondare nella poesia, e servire alle circostanze spogliando lo spettacolo di quasi tutte le indicate decorazioni, per dar luogo a' balli di *Zemira e Azor* ed al *Convitato di pietra*. Psiche, Zemira, l'inferno di don Giovanni Tenorio tutto in un fascio? Ma tutto oggi dee sacrificarsi a' ballerini. L'anno 1782 (ed è questo un altro fatto che smentisce solennemente il gazzettiere *Colpo d'occhio*) il Sovrano di Parma, continuando nell'intento di promuovere d'ogni maniera i progressi della drammatica, fe rappresentare splendidamente nel suo teatro *Alessandro e Timoteo* scritto con eleganza e forza poetica dal sig. conte Castone della Torre Rezzonico, e posto in musica dal celebre Giuseppe Sarti. Ma nè anche le seducenti bellezze di quella musica e di quella poesia, nè quelle apparenze incantatrici ma posticce, poterono supplire all'interesse ed al calore che produce la sola verità nell'opera istorica non guasta da' musici e da' ballerini.

I momenti più favorevoli dell'opera mitologica cessarono tosto, e si ricorse di bel nuovo a i riposti arredi di Zeno e Metastasio, ma essi furono mutilati al pari di coloro che reggono le parti de' loro protagonisti. E' colpa forse de' lodati poeti la barbara esecuzione de' norcini teatrali all'impero de' direttori de' moderni pantomimi?

Il sig. Calsabigi fermo nel proposito di raddrizzare il trono giacente dell'opera mi-

to-

tologica, impiegò tutto l'apparato naturale di essa de' demonj e delle furie danzanti e della descrizione del Tartaro nelle sue *Danaidi* che fe porre in musica dal nostro Millico; ma non si rappresentò. Il sig. conte Pepoli che lo segue e ne adora le vestigia, ha pubblicato nel 1789 il suo *Meleagro* accompagnato da una *lettera sul melodramma serio ad un uomo ragionevole*, il quale nè anche parmi che abbia presentate sulle scene le nuove vesti delle antiche furie, de' numi infernali, delle ombre e delle parche, corteggio perpetuo delle tragedie musicali mitologiche. O *Nitteti*, ricca figliuola di nobil padre e sforzo felice dell'arte, che sa arricchirsi nell'immenso campo della natura di sì varie e vaghe e preziose pompe, ad onta de' valorosi ingegni che fra noi pur fioriscono, non avrai tu una compagna nel regno dell'armonia? Passiamo a fare un motto della danza e della musica.

E la danza che oggi forma una parte non indifferente dell'opera, e la musica che la costituisce tale insieme colla poesia, hanno ricevuto nel nostro secolo da varj eccellenti artisti novello gusto e splendore. La danza teatrale ora non è più un'arbitraria filza di più pantomimi eterogenei serii o grotteschi con *pieni* senza oggetto concatenato: ma rappresenta anch'essa co' soli gesti favole compiute comiche o tragiche. Il Toscano Angiolini espose in Italia, in Alemagna, in

in Pietroburgo varii balli ſerii e giocoſi, il *Convitato di pietra*, il *Solimano II*, *Errico IV alla caccia*, *Ninetta in corte*, il *Diſertore con lieto fine &c.* In una lettera ſcritta da Vienna nel 1759 a m. Arnaud lodavaſi il ballo di *Flora* eſeguito da madama Angiolini. In Parigi ed in Vienna intorno al medeſimo tempo ſi diſtinſero la Bugiani e la Paganini. Il Fiorentino Veſtris tanto applaudito in Parigi ſi è ſegnalato nel *ſerio e gentile*, Viganò in Italia nel *grotteſco*, il Napoletano Gennaro Magri in Venezia, in Torino, in Napoli per leggiadria e leggerezza, per varie felici invenzioni di balli applauditi, e pel *trattato teorico-pratico del ballo* in due volumi con trenta rami dato alla luce nel 1779.

Il più riſcaldato, il più burbero, il più preoccupato nemico del nome Italiano, non contraſterà all' Italia il primato ſopra le altre nazioni nell' arte incantatrice della muſica. Dal di lei ſeno uſcirono i primi muſici legislatori e i più famoſi maeſtri, e quei che inſegnarono a ricongiungere con proprietà e verità ſulla ſcena la poeſia e la muſica. Dal di lei ſeno ſenza contraſto ſono uſciti i più celebri maeſtri di queſto ſecolo. Egli è ben vero che i Tedeſchi poſſono vantarſi di eccellenti maeſtri di muſica ſtrumentale, degli Haydn, Huber, Cramer, Schmit ecc.: che debbono andar faſtoſi del loro Haſs (pregevole allievo de' conſerva-

torj di Napoli) e del prodigioso Gluck e dell' armonioso Back ecc. Ma gli Spagnuoli che già ebbero un Ramos , un Salinas , un Morales , non parmi che oggi contino altri che il maestro Rodriquez de Hita compositore della musica della *Brisеida* , e che il nominato Valenziano Martin ; perchè Gaetano Brunetti maestro di violino di CARLO IV essendo Principe di Asturias , ed il Corselli della R. Cappella , ed il Conforto appartengono all' Italia . Pregiansi meritamente i Francesi di dottissimi scrittori teorici di musica e particolarmente di Mersenio , Burette , D' Alembert &c. ; pure qual altro nome de' loro moderni maestri musici ha sormontate le Alpi fuorchè quello del difficile Rameau (Nota V)? Ma eccetto che il solo Gluck , potranno gli oltramontani sulla musica gareggiar di preminenza con gl' Italiani? Son pur essi medesimi gli ammiratori degli eccellenti musici teorici e pratici che in prodigiosa copia escono da Bologna , da Firenze , da Venezia , da Milano ed altronde , ma singolarmente da Napoli reggia e fonte perenne della scienza musica . Scarlati , Vinci , Porpora , Leo , Corelli , Veracini , Tartini , Bucarini , il nobile Marcello , l' eccellente storico della musica e maestro Martini , il Buranelli introduttore del gusto della musica italiana in Alemagna , il Mancini , il Sarro , il Durante gran maestro di gran maestri , l' impa-

pareggiabile Pergoleſe, il maeſtoſo ed infelice Gaetano Latilla, il profondo armonico Logroſcino; il grande Jommelli, il gajo, vivace, dilicato Piccini, che ha prodotto in Parigi la felice rivoluzione predetta ſin dal 1777 dal Signorelli (ne frema pure il Lampillas) il dotto Cafora, l'armonioſo Majo, il felice Traetta, il pieno e grande Sacchini, il dolce Anfoſſi, l'eſpreſſivo e dotto Giuſeppe Sarti, il grazioſiſſimo Paiſelli, e tanti e tanti altri per la maggior parte figli di Partenope, faranno confeſſare a' poſteri imparziali (ſecondochè affermò l'Ingleſe autore del *Parallelo della condizione e delle facoltà degli uomini*) che la perfezzione di sì bell'arte è confinata nella parte più occidentale dell'Europa. Glorioſo ſingolarmente è per la mia patria il teſtimone per ogni riguardo autorevole del gran Cittadino di Ginevra (1): „ Giovane artiſta, vuoi tu ſapere, ſe qualche ſcintilla di queſto fuoco divoratore ſerbi nell'anima? Corri, vola a Napoli ad aſcoltar le opere maeſtrevoli di *Leo*, *Durante*, *Jommelli*, *Pergoleſe*. Se ti ſi empiono gli occhi di lagrime, ſe ti palpita il cuore, ſe tutto ti commuovi, ti agiti, e ti ſenti ne' tuoi

(1) *Dizionario di Muſica* artic. *Gènie*.

traſporti opprimere, ſuffocare; prendi allora il *Metaſtaſio*, e componi; il ſuo genio riſcalderà il tuo; col ſuo eſempio tu ſaprai creare; e gli occhi altrui ti renderanno ben toſto il pianto, che ti avranno fatto verſare i tuoi maeſtri. Ma ſe le grazie incantatrici di queſta grand' arte ti laſciano in calma, ſe non hai nè delirio nè traſporto, ſe in ciò che dee rapirti, tu non trovi che del bello, oſi tu domandare che coſa è *Genio?* Uomo volgare, non profanar queſto nome ſublime; e che t'importerebbe il conoſcerlo? tu nol ſentireſti: và, componi muſica franceſe „.

CAPO IV

Stato preſente degli ſpettacoli teatrali.

IL noſtro ſecolo filoſofico e calcolatore non permette che s'ignorino in verun angolo dell'Europa le principali regole del veriſimile, nè che ſi ſprezzino ſe non dagli ſtolti. Chi in tanta luce ardirebbe preſentar ſulle ſcene nell'atto I un eroe naſcente in Bisnagar e nel III canuto nel Senegal? chi ſi farebbe protettore di ſimili ſcempiataggini ſenza aver perduto il cervello? Ma queſta filoſofia, queſto ſpirito giuſto, eſatto, accu-

curato basta a produrre opere grandi nella poesia, nell' eloquenza, nelle arti del disegno e nella musica? Al contrario ove lo spirito filosofico tutta riempia la mente del suo rigore per modo che paga del metodo e dell' analisi nulla si curi di arricchir la fantasia e fomentar l' ardor poetico che nutresi d'immagini, questo spirito compassato agghiaccia l' entusiasmo, snerva la passione, irrigidisce il gusto. Non so se quindi solo derivi quella spezie di decadenza che osservasi nelle belle arti; ma sembra che ora si abbondi meno in grandi artisti che in calcolatori, sofisti, falsi letterati, e gazzettieri.

Nel settentrione continuano i drammi regolati, e si rifiuta in generale la buffoneria grossolana: ma Weiss, Klopstock, Lessing hanno emoli che gli superino, che gli rettifichino, che gli si appressino?

Una manifesta decadenza osservava, sono alquanti anni, nel teatro di Londra il dottissimo ab. Arnaud: „ Non vi si rappresentano (diceva) che le antiche favole, alcune insipide imitazioni delle commedie e novelle francesi scritte senza ingegno e senza spirito, e un gran numero di farse satiriche „. La stessa cosa ne scrisse il sig. Linguet. La satira sotto quel cielo non rispetta nè particolari, nè ministri, nè governo, e porta spesso il suo fiele sulle scene. Una farsa contro il ministero sotto Giorgio II fu denunziata alla Camera de'

Comuni, che propose un *bill* per soggettare gli scenici componimenti all'ispezione d' un ciambellano. Il conte di Chesterfield pronunziò un eccellente discorso contro il *bill*, che però passò in legge. Contuttociò sul teatro di *Foote* e poi di *Drury-lane* si è rappresentata una farsa col titolo di *Escrocs*, in cui si motteggiano i *metodisti* setta novella fondata da Withefield forse vivente ancora.

Nella Spagna ecco quello che si osserva ciascun anno ne' teatri di Madrid. Apresi il teatro dopo la quaresima con quelle composizioni del secolo passato che conservano le due compagnie come loro fondi. Inoltrata la state si sospendono le recite di giorno, e per la notte si cantano le nazionali *sarsuole*, o le traduzioni delle nostre opere buffe, e vi compariscono ancora tradotte alcune commedie francesi ed italiane. Fu in questo tempo che si videro su quelle scene tradotte la *Sposa Persiana*, il *Cavaliere e la Dama*, il *Burbero benefico* del Goldoni. Nel mese di agosto del 1786 (quando più fremevano gli *Huertisti* e i *Lampigliani* contro del Signorelli) chi avrebbe potuto immaginarsi che dovesse rappresentarsi senza interruzione di sainetti e tonadiglie la di lui *Faustina?* E rappresentata chi avrebbe sperato che si ripetesse sette volte nel teatro del *Principe* con applauso, e con profitto della cassa, avendo dato ai comici di

en-

entrata de' noſtri docati 1230 (1)? Ma appena incomincia l'ottobre torna a rappreſentarſi di giorno, ſpariſcono le buone commedie, le commedie ſteſſe nazionali dello ſcorſo ſecolo, ed allora ſi ſcatenano i demonj, le trasformazioni, gl' incanteſimi, le machine, i *Sette dormienti* azione di più centinaja d' anni, e l' *Origine dell' Ordine Carmelitano* di Antonio Bazo che contiene un titolo che non finiſce mai, e un' azione

(1) Ecco come ne pervenne a me la notizia in una lettera di un amico Spagnuolo de' 22 agoſto 1786: *Muy Señor mio = El dia catorze del preſente vi repreſentar en el Coliſeo del Principe ſu comedia de vm.* la Fauſtina *traducida con baſtante fidelidad à nueſtra lengua. Yo no tenia antecedente ninguno, y me hallè ſin penſarlo con un drama que ni remotamente eſperaba yo verle en la eſcena Eſpañola &c.* Egli proſegue narrando l' applauſo ricevuto ad onta di un acçidente ridicolo di un veſtito dell' attrice che rappreſentava la Fauſtina, e conchiude così: *Se oyò con atencion toda la comedia, guſtò generalmente, y en particular tubieron mucho aplauſo la eſcena 8 del acto I, la ultima del II, y la 7 del IV. El pueblo que no tiene que ver con las queſtioncillas literarias, aplaude lo bueno ſin averiguar de quien es: le he viſto conmoverſe en los paſages mas pateticos y reir en los que eſtan llenos de ſales comicas . . . Se repreſentò ſiete veces y diò à los comicos veinte mil y quinientos reales de entrada.*

ne di 1300 anni, cioè dagli anni del mondo 3138 fino a' tempi di papa Onorio III. Ed *Ormesinda?* e *Sancio Garcia?* e le commedie d' Yriarte? del giovane Moratin?

Dopo Crebillon e Voltaire havvi più qualche degno tragico in Francia? Dopo Regnard e Des Touches e qualche altro de' primi anni del secolo, havvi più un solo comico? Monache disperate, gelosi arrabbiati che danno a mangiare alle spose i cuori de' loro amanti, uomini dabbene che vanno a rubare in istrada e son destinati al patibolo,

le sombre Falbaire,
& Beaumarchais, & l' ennuyeux Mercier

(diceva Carlo Palissot), e Diderot col suo *Figlio Naturale* in prosa

dans le grand goût du larmoyant comique,

come cantava scherzando Voltaire, ecco i tragici e i comici successori degli autori di *Radamisto*, dell' *Alzira*, del *Giocatore*. Ma fra questi compariscе sovente in iscena a farli arrossire l' autore del *Misantropo* e del *Tartuffo?* Pensatelo voi!

De Moliere oublie le sel est affadi,

E i bei verſi di Racine hanno perduto l' impero de' cuori ? Cedono ad una lugubre proſa ſoporifera ; ond' è che Voltaire ſcriveva all' imperadore della China , che oggi in Francia

Le tragique ètonné de ſa metamorphoſe,
Fatiguè de rimer , ne va parler qu' en
proſe .

Tutto (ſe aſcoltate i medeſimi nazionali Voltaire , Freron , Paliſſot &c.) tutto è divenuto un teſſuto di tirate , di epigrammi , di definizioni metafiſiche , di antiteſi ſtentate ; tutto il bello è ſparito a fronte della ſmania di moſtrar *dello ſpirito* a coſto del *buon ſenſo* , e , quel che è peggio , di certa chiamata *filoſofia* armata come un iſtrice di aguzzi motti enimmatici e di lamenti neologici ſcagliati con intrepidezza per inſultare o coprir di ridicolo tutto ciò che non ſa d' empietà dichiarata . Una nazione ricca di eccellenti modelli tarderà ancora a rinvenir dallo ſtordimento ? Io mi lnſingava del contrario fin dal 1777 : ma eſſa ha pure applaudito il *Bouru bienfaiſant* , e non per tanto dopo tanti altri anni non oſa rientrar nel camino della buona commedia e ne' confini preſcritti dall' invariabile Ragion Poetica .

Quanto all' Italia , laſciando a parte que' melici allori colti dal Zeno ed a piena ma-

no

no dal figlio dell'armonia e delle grazie Metaſtaſio emulo illuſtre de' Raſini e de' Cornelj, eſſa ha ben dati nella tragedia e nella commedia e lieti frutti e ſperanze più liete ancora. Se il Maffei non vinſe i tragici più inſigni, tra eſſi al certo degnamente ſi frammiſchia e paſſeggia onorato. Se il Varano, il Marcheſe, il Conti, il Granelli, il Bettinelli, l'Alfieri ed altri già lodati ſi diſcoſtano di molto da Voltaire e Crebillon, ſovraſtano ſenza contraſto a i Belloy, a i Colardeau, a i Dorat, agli Arnaud, a i Le Miere, a i Marmontel. Se il Goldoni che ha moſtrato a' Franceſi coll'ultime ſue favole la vera guiſa onde ſcuotere e gettar via il foſco corrotto de' Sedainé e de' Diderot, ſe l'Albergati, il Pepoli e qualche altro, ſcrittori non ignobili di vere commedie, laſciano pur vuoto il ſeggio di Moliere, a quanti ed a quanti comici della Senna non ſon eſſi ſuperiori? Ma che prò! ſe la gallica peſte *lagrimante* ſpazia ed infetta i commedianti Lombardi che la diffondono? ſe i novelli venuti in Parnaſo ad eſſi conſacrano il loro tragico cittadineſco e comico lugubre? ſe fin anco qualche elegante ſcrittore prende di ſimil genere baſtardo il patrocinio, e certi fogli periodici che in lui ſol giurano alla cieca, ne comunicano le opinioni di ogni maniera a coloro che ſtudiano la letteratura nelle gazzette? Onde dunque ſperare ſenno e ſalute? Dalla

ſola

ſola *noja* inſeparabil compagna di tali diſperati uniformi pantomimi, la quale, intepidito che ſarà il furore della moda capriccioſa, dee guarir l'Italia dell'umore anticomico del Lillo e dell' anglomania comico-lugubre franceſe. Ma chi guarirà certi letterati *furiofili* della loro *demonomania* delle maſcherate infernali e de' preſtigj mitologici della verga incantata? Quella non curanza e quella deſolazione a cui trovanſi negli ſcrigni de' loro per altro riſpettabili autori condannate le *Danaidi* ed apparentemente i *Meleagri*, ſenza la quale l' Italia correrebbe riſchio di piombare irreparabilmente fin anco in braccio a i *Silfi* ed alle *Barbe torchine*.

CAPO ULTIMO

Conchiuſione.

ED eccovi il vaſto grandioſo edifizio della ſcenica poeſia per la ſteſſa antichità, varietà ed ampiezza in ogni ſua parte ammirabile. Eſſo appartiene ad una immenſa famiglia ſparſa per la terra conoſciuta e dilatata in tanti rami, la quale l'ha poſſeduto ſucceſſivamente e guaſto ed acconcio a ſuo modo ſecondo il genio di ciaſcun poſſeſſore, che vi ha laſciato il marco del proprio

prio guſto or ſemplice or pompoſo or bizzarro or ſaggio: ſpecioſo dove per bèi pezzi Corintj e per ſodi fondamenti Toſcani, dove maeſtoſo ancora per certa ruvida ſplendidezza di colonnati ed archi Gotici: diviſo in grandi appartamenti altri nobilitati da greche pitture o da latine pompe, altri ricchi di bizzarri ornati di tritoni, egipani, sfingi e ſirene a diſpetto della natura: delizioſo in mille guiſe ne' boſchetti, nè romitaggi, nè compartimenti diverſi de' giardini, là vaghi per naturali ricchezze di olenti roſe, garofani, gelſomini e mamolette, là ricchi di fiori olandeſi, di cocco, ananas ed altri frutti oltramarini, là pompoſi per verdi viali coperti, giuochi d' acque, fonti idraulici, laberinti e meandri. Tale da Pekin a Parigi è il proſpetto vario e vago della drammatica.

Gli Eſchili, i Sofocli, gli Euripidi, e gli Ariſtofani, gli Aleſſidi, i Filemoni, i Menandri della Grecia: gli Azzj, i Pacuvj, gli Ennj, i Seneca, e i Cecilj, i Nevj, i Plauti, i Terenzj del Lazio: i Triſſini, i Rucellai, i Giraldi, i Torquati, i Manfredi, e gli *Aminti* e i *Paſtor fidi* ſenza eſempio, e i Machiavelli, gli Arioſti dell' Italia nel XVI ſecolo che riſorgendo inſegnava a riſorgere: i Vega, i Calderon della Spagna: i Shakeſpear, gli Otwai, e poi i Wycherley e i Congreve dell' Inghilterra: i Cornelj, i Racini, i Crebillon, i Voltaire, e i

Mo-

Molieri e i Regnard della Francia emula della Grecia e dell' Italia, e norma gloriosa a' moderni, mal grado degli Huerta e de' Sherlock: i Weiss, i Lessing, i Klopstock della Germania che dopo un lungo sonno si risveglia al fine mirando indecisa or la Senna ora il Tamigi: i Maffei, i Conti, i Varani, e i Goldoni e gli Albergati, e Zeno e Metastasio che tante volte vale i Racini e i Cornelj nella presente Italia: tutti, dico, questi grand' uomini trovansi ora iperbolicamente ammirati ora senza conoscimento di causa ridicolosamente biasimati. Chi giudicherà di loro, il pedantismo o la leggerezza? l'amor cieco o la maligna invidia? o gli apologisti con gli occhiali colorati? o i gazzettieri che militano alla svizzera? o i plagiarj di mestiere che aspirano a un nome vivendo di ritagli mal rubati?

Alla *storia* ed alla sola storia scortata da una sana *filosofia* chiaroveggente e sgombra di parzialità, al cui sguardo solo fa un tutto quel sì mirabile edifizio, ch' essa contempla tranquillamente come dall' alto d' una collina: a questa sola storia, dico, appartiene il giudicar di tanti grand' uomini che vi hanno lavorato per tanti secoli; ed il suo giudizio schietto e imparziale additerà agli artisti nascenti il sentiero che mena senza tortuosi giri alla possibile perfezzione drammatica. E chi se

non

non queſta ſemplice ſtoria e queſta ſerena filoſofia ſa diſcernere quel che può eſſer *bello* per un ſol popolo, e quello che lo ſarà per molti? queſta che non ignora che ciò che ſi chiama *buon-guſto* non dipende che dalla conoſcenza di queſto *bello?* In Pekin e Coſtantinopoli, in Parigi e Firenze ſi pretende cogli ſpettacoli ſcenici correggere e divertire la ſocietà mediante un' imitazione della natura rappreſentata con veriſimiglianza, adoperandovi le molle della compaſſione e del ridicolo. Ma v'è chi per riuſcirvi ſi vale di troppe ipoteſi, moſtrando in un ſol luogo differenti paeſi, e in due ore di rappreſentazione il corſo di molti luſtri e talvolta di ſecoli interi, come avviene in Madrid e in Londra; e chi all'oppoſito ſe ne permette pochiſſime, come ſi uſava anticamente in Atene e in Roma, ed oggi uſaſi in Italia e in Francia. Senza dubbio i drammi Cineſi, Spagnuoli e Ingleſi contengono un' arte men delicata, ma pel guſto di que' popoli hanno un merito locale; i drammi poi de' Greci e de' Latini e de' moderni Italiani e Franceſi, come hanno acquiſtato dritto di cittadinanza nella maggior parte delle nazioni culte, non temono gl' inſulti degli anni, e poſſeggono una bellezza che ſi avvicina all' aſſoluta. Or non ſon queſti gli eſemplari che dee raccomandare il guſto? Vi ſono poi certe farſacce buffoneſche che coſtano poco e fanno

tal-

talvolta gran romore sulla scena, dalla qual cosa potrebbero gl' inesperti dedurre una falsa conseguenza (e la deducono in fatti e ne fanno pompa) e fuggir la fatica necessaria per mettersi in istato di scrivere componimenti simili all' *Atalia* e al *Misantropo*, perchè non furono questi la prima volta ricevuti favorevolmente dagli spettatori. Ma la *storia* pronta a diradar ogni nebbia, gli avvertisce che le facili farse romanzesche e i mostri scenici non allettano che l' ultimo volgo, e dopo una vita efimera corrono a precipitarsi nell' abisso dell' obblìo; dovechè il *Misantropo* e l' *Atalia* ed i componimenti che ad essi si appressano, non solo sforzano alla per fine il pubblico a vergognarsi del primo giudizio, ma ricreano la parte più pura e illuminata della società che sono i dotti, e passano indi a' posteri insieme con quelli che furono scritti ne'la caverna di Salamina. Ora si può esitare un sol momento a scegliere tra il restar tosto sepolto nella propria terra in compagnia di tante migliaja di scheletri mostruosi, e tra il convivere con Euripide ne' gabinetti de' savj di tutti i tempi e di tutti i paesi?

FINE.

Correzione al tomo IV.

Per traſcorſo di memoria, avvertitomi da un letterato amico, ſi diſſe di Filippo IV nella pagina 203 v. 9: *Che eſpulſe un popolo di Mori &c.* Si corregga così: *Che non riparò i mali dell' eſpulſione di un popolo di Mori &c.*

PN
1725
N36
1787
T.6
C.1
ROBA